ESPELHO PARTIDO

TRADIÇÃO E TRANSFORMAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO CINEMATOGRÁFICO

Silvio Da-Rin

Sumário

1. Introdução ____ 1

2. Definições Preliminares ____ 5

3. Do Cinematógrafo ao Cinema ____ 13

4. O Protótipo de um Novo Gênero ____ 28

5. Ao Encontro de uma Função Social ____ 36

6. A Estética do Documentário Clássico ____ 46

7. Novas Técnicas, Novos Métodos ____ 66

8. A Invenção de uma Escritura Documental ____ 77

9. O Cerco Visual ao Real ____ 99

10. Verdade e Imaginação ____ 114

11. Documentário e Ficção ____ 131

12. Antiilusionismo e Auto-Reflexividade ____ 149

13. A Representação Problemática ____ 167

14. Considerações Finais ____ 201

15. Bibliografia ____ 205

1. Introdução

Este trabalho se propõe a identificar e comparar diferentes concepções do documentário cinematográfico. Consideramos o documentário um domínio do cinema, heterogêneo e conflitivo, que mantém-se agregado em função de uma tradição. Vamos rastrear os fundamentos e pressupostos desta tradição; as linhas de força de sua transformação e o estado atual das questões que pontuam este processo. Neste percurso, cineastas e críticos serão citados, na medida de suas contribuições para o desenvolvimento da idéia do documentário e para a conformação de suas principais matrizes.

Ao longo do texto, construiremos o documentário sob o duplo aspecto de uma *formação institucional* e de um *regime discursivo*. Como regime discursivo, o documentário apresenta semelhanças com o modo narrativo que caracteriza a ficção cinematográfica, mas distingue-se dela sob vários aspectos. Esta comparação e distinção, sempre polêmica e problemática, será abordada depois que o panorama histórico e o delineamento das principais tendências nos proporcione, nos primeiros capítulos, a necessária massa crítica.

Apesar de procurarmos historicizar o documentário para melhor compreendê-lo, não é nosso objetivo empreender uma história do gênero. Tampouco vamos produzir uma teoria do documentário, muito embora nossas considerações se desdobrem conceitualmente. De resto, não adotamos como quadro de referência uma única teoria nem uma metodologia formalmente instituída.

O cap. 2 faz o balizamento do domínio do documentário e estabelece princípios gerais. No cap. 3, situamos as "atualidades" dos primeiros tempos

do cinema no quadro de uma ideologia documental, de cunho naturalista e positivista. Reconstituímos a perda da hegemonia dos "filmes factuais" para o espetáculo de ficção e descrevemos, em linhas gerais, o processo que desemboca em uma "sintaxe" narrativa estável e institucionalizada. O cap. 4 fala do encontro do "filme de viagem" (*documentaire* ou *travelogue*) com aquelas convenções narrativas que vinham de se estabilizar, possibilitando um modelo diferente de tudo o que existia. O lugar deste encontro é *Nanook of the North*, de Robert Flaherty, filme que a nosso ver constitui um protótipo daquilo que será o documentário clássico.

Nos cap. 5 e 6 comentamos a intervenção decisiva de John Grierson, que apropriou-se criticamente dos métodos de trabalho de Flaherty e formulou os princípios fundamentais de uma nova modalidade de filmes. Partimos das finalidades educacionais que levaram Grierson a interessar-se pelo cinema e examinamos as tentativas dos mentores da escola inglesa de formular uma plataforma estética coerente com seus objetivos propagandísticos.

O cap. 7 inicia com a utilização do som no documentário clássico, para em seguida caracterizar as profundas transformações induzidas pelo advento de equipamentos portáteis e sincrônicos de filmagem e gravação sonora. No bojo destas transformações surgiram os mais diversos grupos, propondo novos métodos, estilos e objetivos; negando práticas instituídas e resgatando vertentes que haviam sido marginalizadas pelo modelo clássico. Um dos personagens recuperados foi Dziga Vertov. No cap. 8, examinamos sua contribuição para a criação de uma "sintaxe" cinematográfica não-cênica e seu pioneirismo nas pesquisas técnicas e estéticas que seriam de certo modo retomadas ao longo dos anos sessenta.

Na Parte II, para abordar a multiplicidade das tendências em que se desdobrou o documentário, adotamos uma tipologia de modos de representação formulada por Bill Nichols e Julianne Burton. Nos cap. 9 e 10, os dois principais modelos alternativos ao modo expositivo clássico são comparados: o modo observacional, exemplificável através das reportagens em cinema direto da escola novaiorquina; e o modo interativo, que tem em Jean Rouch um representante destacado. O exame de um período especialmente fértil da obra deste cineasta nos leva a problematizar, no cap. 11, as fronteiras entre documentário e ficção. Retomamos certas ambigüidades do gênero, seus questionamentos pela crítica estruturalista e a reação afirmativa que vem resultando, nas últimas décadas, nos rudimentos de uma teoria do documentário.

No cap. 12, relacionamos a tradição do documentário com correntes antiilusionistas nas artes; reencontrando Vertov, desta vez sob o prisma específico da auto-reflexividade. No cap. 13, vemos como a tendência à explicitação e problematização das convenções que regem o documentário se manifesta em filmes realizados por três cineastas brasileiros contemporâneos. Apontamos características auto-reflexivas em curtas-metragens de Arthur Omar e Jorge Furtado, comparando-os apenas para acentuar suas diferenças. Breve alusão a um longa-metragem de Eduardo Coutinho contribui para matizar ainda mais este quadro comparativo.

Nossa bibliografia restringe-se às obras que foram efetivamente consultadas. As notas de rodapé se prestam a comentários paralelos, esclarecimentos tópicos, fontes suplementares e referências bibliográficas. Estas últimas são condensadas na forma [AUTOR, ano: página] sempre que as informações completas sobre a obra constarem da bibliografia. Quando não, aparecem por extenso.

Esperamos, com este trabalho, contribuir para a retomada e o aprofundamento da discussão formal e estética sobre o documentário. A tradição do documentário encontra-se profundamente afirmada, quantitativa e qualitativamente, na história do cinema brasileiro - desde os "cavadores" dos primeiros tempos até as diversas correntes expressivas dos anos setenta e oitenta, passando pela extensa produção do Instituto Nacional do Cinema Educativo - INCE e pela contribuição renovadora do *cinema novo*. Nos anos 90, juntamente com toda a produção cinematográfica, esta tradição hibernou por alguns anos, para ressurgir com uma vitalidade inusitada. O número de documentários de produção brasileira é maior do que nunca, com mais de mil títulos tendo sido veiculados entre 1995 e 2001. Ao mesmo tempo, surgiu uma grande quantidade de novos realizadores apresentando seus primeiros trabalhos, alguns eventos exclusivamente dedicados ao gênero se tornaram permanentes, o acesso à televisão e às salas de cinema se ampliou consideravelmente e o interesse do público é notável - em 2002, entre os 15 filmes de longa-metragem de maior bilheteria nos cinemas, 4 eram documentários. Nossa expectativa é a de que este renascimento do documentário brasileiro não só venha refletir uma crescente potência criativa no âmbito da produção e do consumo dos filmes, mas também que se processe em bases críticas e teóricas cada vez mais refinadas.

2. Definições Preliminares

O segmento do cinema que vamos abordar traz inúmeros mitos encravados em seu corpo e está fundado sobre categorias pouco consistentes. Desde logo, os filmes denominados documentários apresentam uma grande diversidade, seja temática, estilística, técnica ou metodológica, dificultando sobremaneira a formulação de modelos e sua categorização. Apesar disto, não faltam tentativas de identificar invariâncias ou de estabelecer uma linha evolutiva que interligue manifestações tão díspares como, por exemplo, as atualidades do cinema dos primeiros tempos, os cinejornais revolucionários soviéticos, os filmes etnográficos franceses dos anos cinqüenta, os documentários de propaganda produzidos pelas instituições do Império Britânico e as reportagens especiais da televisão contemporânea. Também não são raras as fórmulas que tentam sintetizar as diferenças através de definições extensivas. Em 1948, uma associação de realizadores, a *World Union of Documentary*, definiu o documentário como:

> ...todo método de registro em celulóide de qualquer aspecto da realidade interpretada tanto por filmagem factual quanto por reconstituição sincera e justificável, de modo a apelar seja para a razão ou emoção, com o objetivo de estimular o desejo e a ampliação do conhecimento e das relações humanas, como também colocar verdadeiramente problemas e suas soluções nas esferas das relações econômicas, culturais e humanas.[1]

A julgar por esta definição oficial, o documentário se define menos no plano fílmico do que no plano ético. O enfoque é generalizante, os parâmetros propriamente cinematográficos são escassos e toda a ênfase é

[1] Apud WINSTON, 1977/78. In: ROSENTHAL, 1988: 22.

colocada nos propósitos do realizador e nos possíveis efeitos do filme sobre a audiência. Esta generalidade e este foco nas intenções e nos aspectos morais não nos parece simplesmente o resultado de uma formulação descuidada. Como veremos adiante, são bem sintomáticos do projeto que edificou as bases da tradição do documentário. Entretanto, estes não são os aspectos que prevalecem para o senso comum, nem costumam ser acolhidos nos verbetes enciclopédicos, onde prevalece uma tendência a opor o documentário à ficção.[2] Também teremos oportunidade de examinar a fragilidade desta oposição, aliás terreno de muitas ambigüidades. Ainda que a consideremos parcialmente procedente, não podemos de modo algum tomá-la como ponto de partida; e sim percorrer o caminho que nos leve até a sua elaboração.

Alguns autores julgam que não há falta de consenso empírico sobre o que seja o documentário, o que há é uma dificuldade de se chegar a uma definição dotada de um mínimo de exatidão.[3] Outros, como Alan Rosenthal, consideram pura perda de tempo a busca de uma definição: para ele, o nome documentário, ao invés de designar algo concreto, é apenas "um conceito perdido".[4] A reação a uma procura de definição ou de significado globalizante pode tomar formas ainda mais radicais:

> Não existe isto que se chama documentário - esteja este termo designando um tipo de material, um gênero, uma abordagem ou um conjunto de técnicas. Esta afirmação - tão antiga e tão fundamental quanto o antagonismo entre palavras e realidade - deve ser

---

[2] "Filme didático mostrando fatos reais e não imaginários (por oposição a filme de ficção)". *Le Robert, Dictionnaire de la Langue Française*; Paris, 1989. "Um filme que lida diretamente com fato e não ficção, que tenta transmitir a realidade tal como é, ao invés de alguma versão ficcional da realidade". KONIGSBERG, 1993: 88. "Gênero cinematográfico rejeitando a ficção para tornar presente somente a realidade". M. BESSY&J.-L.CHARDON, *Dictionnaire du Cinéma et de la Télévision*: 124. "Documentários são definidos como filmes que abordam significativos temas históricos, sociais, científicos ou econômicos, filmados em sua ocorrência real ou re-encenados e onde a ênfase está mais no conteúdo factual do que no entretenimento". Regras Especiais para o Prêmio de Documentário, Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood. Apud JACOB, 1979: 276.

[3] VAUGHAN, 1976: 1

[4] ROSENTHAL, 1988: 3.

> incessantemente recolocada, apesar da bem visível existência de uma tradição do documentário. No cinema, esta tradição, longe de viver atualmente uma crise, parece fortificar-se em seus freqüentes declínios e renascimentos.[5]

Não acompanhamos este desprezo pelo termo documentário, como se o ato de empregá-lo implicasse em uma irremediável mistificação. Mas, a frase de Minh-ha contém dois aspectos que merecem ser ressaltados. O primeiro diz respeito justamente à recusa em aceitar o termo documentário como depositário de uma essência estática, atribuível a um tipo de material fílmico, a uma forma de abordagem ou a um conjunto de técnicas. Todas as tentativas que conhecemos de explicar o documentário a partir da absolutização de uma destas características, ou de qualquer outra tomada isoladamente, resultaram em fracasso. O segundo aspecto concerne à existência concreta de uma tradição. Efetivamente, não há como negar a realidade institucional do documentário, constituída por cineastas, produtores e técnicos que se autodenominam documentaristas, seus filmes, associações, entidades financiadoras, espaços de exibição, distribuidoras, festivais e mostras especializadas, publicações, críticos; enfim, toda uma complexa rede de práticas e retóricas que reivindicam um lugar específico no continente do cinema. Lugar, aliás, facilmente reconhecido pelo público que freqüenta as salas de exibição.

Quanto ao termo documentário, de uso generalizado e profundamente enraizado pela tradição, não nos parece facilmente descartável. É fácil reconhecer, isto sim, que este termo não possui um mínimo rigor conceitual que nos permita trabalhar, no plano teórico, com a enorme diversidade de manifestações que ele recobre. Toda conceituação terá então que ser produzida pela própria análise, conforme os objetivos que

---

[5] MINH-HA, 1993: 90.

estabeleça. Nas páginas que se seguem, evitaremos a dupla simplificação do problema, que consiste tanto em considerar o documentário um objeto dado, dotado de uma imanência; quanto em considerá-lo um falso objeto, mero efeito ideológico, como parece sugerir a citação acima. Ora, uma definição extensiva, capaz de recobrir a totalidade do fenômeno, ainda que eventualmente possível, não teria nenhuma utilidade. Um conjunto tão diverso de manifestações, algo tão vasto, global e multidimensional, dificilmente se poderia prestar a um recorte conceitual que permitisse uma abordagem unitária. Neste trabalho, sempre que nos referirmos ao documentário no nível mais geral - englobando a instituição como um todo, seus agentes diversos e seus produtos fílmicos e retóricos - usaremos o termo *domínio*, entendido como "âmbito de uma arte".[6] A nosso ver, o domínio do documentário corresponde perfeitamente a um dos "grandes regimes cinematográficos" a que se referiu Christian Metz. Regimes que correspondem às principais fórmulas de cinema, cujas fronteiras são evanescentes e incertas, mas "são muito claras e bem desenhadas no seu centro de gravidade; é por isto que podem ser definidas em compreensão, não em extensão. Instituições mal definidas, mas instituições plenas".[7]

É por ser bem desenhado no seu centro de gravidade que o domínio do documentário pode ser empiricamente reconhecido, muito embora seus limites sejam fluidos e incertos, tornando temerária qualquer tentativa de definição extensiva. Este centro de gravidade não deve ser confundido com um vetor unificador. Antes, podemos compará-lo a um fio imaginário que funciona como catalisador de um elenco de questões partilhadas por uma comunidade de praticantes. Mas, as respostas contraditórias que estas questões permanentemente recebem dão ao domínio do documentário o

---

[6] FERREIRA, 1986.

[7] METZ, 1980: 45.

aspecto de uma arena de luta, que em nada sugere um campo conceitualmente unificável. Embora sejam recorrentes as tentativas de atribuir-lhe arbitrariamente uma continuidade e um sentido unívoco, a natureza deste domínio é multifacética. É por reconhecer este caráter irredutivelmente plural que, ao invés de buscarmos uma utópica unidade no domínio do documentário, procuramos compreendê-lo através de sua dispersão. Neste sentido, nos identificamos com o crítico norte-americano Bill Nichols, que analisa o documentário fora de qualquer perspectiva totalizante. Nichols parte da mesma negação de "objetos naturais" que caracteriza a abordagem histórica do filósofo Michel Foucault. Do mesmo modo como Foucault procedeu frente à loucura - ao invés de aceitar a existência da "loucura" como um objeto dado, rastreou as descontínuas construções da idéia de loucura através dos tempos, em práticas e discursos correlativos - Nichols procura "reconhecer em que medida nosso objeto de estudo é construído e reconstruído por uma diversidade de agentes discursivos e comunidades interpretativas".[8]

Nesta perspectiva, os diversos - e muitas vezes conflitivos - métodos, objetivos, técnicas, estilos e dispositivos formais defendidos ao longo da história do documentário por realizadores, críticos, teóricos e parcelas do público serão retomados ao longo do texto enquanto focos de *não-identidade*. Em torno deles, constituíram-se grupos que momentaneamente acreditaram estar superando a tradição que os possibilitou. Neste processo de contestação e transformação, termos como *dramatização, objetividade* ou *não-intervenção* foram adotados por diferentes movimentos e escolas com conotações distintas, segundo a época e os objetivos em jogo. As retóricas e práticas fílmicas heterogêneas daí decorrentes, ainda que eventualmente tenham se

---

[8] NICHOLS, 1991: 17.

abrigado sob um mesmo nome, não constituíram um único e mesmo objeto, mas diferentes objetivações do documentário. Cada uma destas objetivações tem a sua própria gênese e corresponde a uma "trincheira" no campo da prática e da teoria do cinema, fundamentando tendências que se contrapõem e se sucedem.

Longe então de buscar uma essência do documentário, consideramos seu domínio um processo historicamente heterogêneo de formulação de problemas e soluções, que configura um campo dinâmico de prática social - uma espécie instituição virtual. No seu interior, cineastas, críticos e público compartilham determinadas referências e objetivos gerais, desenvolvendo um processo de luta por posições e hegemonias, com a eventual criação de novas plataformas, a revisão de posições julgadas superadas e o resgate de antecessores. A afirmação e a negação de certas práticas e tendências se consubstanciam em filmes, mas também em críticas, manifestos e outras formas de intervenção e expressão. O que mantém este campo agregado, sincrônica e diacronicamente, é o fato de que seus membros remetem-se a uma tradição.[9] Os declínios e os renascimentos de escolas e movimentos, que pareceram ameaçar, mas acabaram por fortalecer a tradição, confundem-se com momentos de diferença e descontinuidade, momentos de crise que deram lugar a novas configurações do documentário.

Assim sendo, a gênese da tradição documentária consiste em um momento privilegiado para a compreensão das sucessivas configurações deste domínio. Não se trata, como uma historiografia positivista poderia supor, de um ponto de origem onde encontraríamos um sentido fundamental do documentário. Ao contrário, como todas as que se seguiram, aquela

[9] "Ato de transmitir ou entregar". FERREIRA, 1986.

primeira configuração justifica-se como uma diferença e instaura uma oposição às práticas fílmicas então existentes.

Cristalizou-se na historiografia do cinema a referência a uma crítica ao filme *Moana* (Robert Flaherty, 1926), escrita por John Grierson, como a referência inaugural ao formato do documentário.[10] Brian Winston é um dos críticos contemporâneos que insiste neste marco: "Tudo começou assim: 'É claro que *Moana,* sendo uma cobertura dos eventos cotidianos de um jovem polinésio e sua família, tem valor como documentário".[11] Trata-se de um equívoco, que no entanto é digno de menção pelas curiosidades que encerra. Vejamos a íntegra do segundo parágrafo da famosa crítica, publicada em fevereiro de 1926, em um jornal de Nova York:

> É claro que *Moana,* sendo uma cobertura dos eventos cotidianos de um jovem polinésio e sua família, tem valor como documentário. Mas, considero isto secundário diante de seu valor como suave brisa de uma ilha ensolarada banhada por um esplêndido mar tão morno quanto seu ar balsâmico. *Moana* é antes de tudo belo como a natureza é bela. É belo porque os movimentos do jovem Moana e dos outros polinésios são belos; e porque as árvores e as ondas borrifantes, as nuvens suaves e encrespadas e os horizontes distantes são belos.[12]

A palavra francesa *documentaire*, que designava o gênero muito específico do "filme de viagem", era aplicada na crítica cinematográfica de língua inglesa, ao que parece pela primeira vez, para exaltar as características idílicas de Flaherty. Note-se que as conotações de evidência e prova, por vezes associadas às origens do termo documentário, não são de nenhum

---

[10] Cito apenas dois exemplos: "O termo documentário, derivado do francês *documentaire*, que significa 'travelogue', foi apropriado por Grierson em sua crítica sobre *Moana*…no *New York Sun*". KONIGSBERG, 1993: 88. "No início dos anos trinta uma nova palavra e um novo nome começaram a aparecer com certa regularidade na imprensa. A nova palavra era 'documentário' e o novo nome era John Grierson. Documentário apareceu, de fato, pela primeira vez em uma crítica escrita por Grierson para o *New York Sun* em fevereiro de 1926". HARDY (org), 1946: 11.

[11] WINSTON, 1978/79. In: ROSENTHAL, 1988: 21.

[12] GRIERSON, John. Flaherty's Poetic *Moana*. In: JACOBS (org.), 1979: 25.

modo valorizadas por Grierson. O aspecto etnográfico do filme de Flaherty é reconhecido, mas julgado explicitamente secundário. Não somente as linhas aqui transcritas, suficientemente reveladoras, mas todo o restante da crítica consiste em um elogio rasgado ao romantismo do cineasta norte-americano que antes havia realizado *Nanook of the North* (*Nanook, o Esquimó*, 1922). Adiante, quando reencontrarmos Grierson, teremos dificuldade em reconhecê-lo nesta louvação à beleza de paraísos naturais distantes e seus primitivos habitantes. Ao liderar a escola realista inglesa e estabelecer as bases da "arte maior do documentário",[13] a sua escala de valores terá se invertido e esta crítica, de seis anos antes, será considerada "apressada". Em seu manifesto sobre os princípios fundamentais do documentário,[14] Grierson valorizará e sistematizará os métodos de trabalho desenvolvidos intuitivamente por Flaherty, mas criticará impiedosamente o seu "neorousseaunismo". Este duplo movimento de apropriação metodológica e de crítica ao conteúdo romântico de Flaherty consiste, a nosso ver, no corte fundador da tradição do documentário. Mas, para melhor interpretar o manifesto de Grierson, será preciso antes fazer um breve retrospecto pelo cinema das origens, de modo a situar o caráter inaugural da obra de Flaherty no contexto do "filme factual" que o precedeu.

[13] GRIERSON. In: HARDY (org.), 1946: 79.

[14] Idem: 78-89.

3. Do Cinematógrafo ao Cinema

As comemorações do centenário do cinema reacenderam o debate sobre a paternidade da invenção. A comercialização do kinetoscópio de Edison, a partir de 1893, acelerou as diferentes pesquisas que vinham sendo simultaneamente empreendidas no campo do registro do movimento. Mas, estas investigações não estavam orientadas para a produção de aparelhos a serem usados em espetáculos públicos. Homens de ciência como o astrônomo Janssen, o inventor Londe e o fisiólogo Marey, longe de se interessarem pela representação da natureza, no sentido de ilusão do mundo perceptual, estavam prioritariamente voltados para a análise do movimento. A síntese do movimento só lhes interessava como demonstração dos resultados de suas pesquisas; e a projeção em tela estava longe de ser, para eles, o ponto essencial.

Se Lumière tem sido constantemente lembrado como inventor, é preciso por outro lado não esquecer outras duas dimensões de sua personalidade, responsáveis pelo sucesso instantâneo do cinematógrafo: Lumière-produtor e, principalmente, Lumière-artista da fotografia. Antes de vender a terceiros o aparelho que inventara, nos poucos anos em que se dedicou a fazer filmes a *Maison Lumière* chegou a produzir centenas de títulos.[15] Destes, Louis Lumière realizou pessoalmente cerca de 50, inclusive todos os que foram exibidos nas sessões por ele promovidas durante o histórico ano de 1895 - que culminou com as primeiras exibições públicas, pagas e coroadas de pleno êxito, no *Grand Café*, nos últimos dias de dezembro.

[15] Em 1946, Louis Lumière doou à Cinemateca Francesa cerca de 1.800 filmes realizados por ele e por seus operadores. SADOUL, 1964: 4.

Ainda hoje, quando a "curiosidade científica" se tornou uma total banalidade, duas coisas saltam aos olhos de quem vê estes filmes pioneiros. Primeiro, os enquadramentos apurados e o rigor na disposição da câmera. Certamente esta sensibilidade tem relação com a formação estética de Lumière na pintura, no desenho e na escultura. Além disso, sua longa experiência como fotógrafo amador - um amador privilegiado, proprietário de uma das maiores indústrias de material fotográfico de toda a Europa - contribuiu para imprimir a estas "vistas" uma qualidade formal incomum entre os demais filmes dos primeiros tempos. Outro aspecto notável é a sua unidade estilística, pressupondo um comportamento definido diante do objeto: "escolher o melhor enquadramento possível para capturar um instante da realidade e filmá-lo sem nenhuma preocupação nem de controlar nem de centrar a ação".[16] Este "modelo Lumière" foi reproduzido, com pequenas variações, pela centena de operadores que ele formou, expandindo-se mundialmente e tornando-se uma das principais matrizes estéticas da primeira década do cinematógrafo.

Ao lado deste componente estético, o modelo Lumière vinculava-se também àquela vertente racionalista de pesquisadores do movimento.[17] Lumière dedicava-se a uma experiência de observação do real, executada por vezes de forma sistemática e com a câmera oculta. Como demonstra o Catálogo Lumière,[18] alguns filmes possuem mais de uma versão, com a repetição muito aproximada do ponto de vista, sugerindo o aperfeiçoamento

---

[16] BURCH, 1987: 36.

[17] O texto do prospecto que divulgava publicamente as exibições do *Grand Café* é um bom indício de como os Lumière encaravam o seu invento: "Este aparelho, inventado por Auguste e Louis Lumière, permite colher, por uma série de provas instantâneas, todos os movimentos que, durante um dado tempo, ocorreram diante da objetiva, e reproduzir em seguida estes movimentos projetando, em tamanho natural, para o público de uma sala, suas imagens em uma tela". SADOUL, 1964: 90. Nove meses antes de promover sessões públicas e pagas, Louis Lumière já vinha demonstrando seu invento para platéias de pesquisadores e cientistas, como na Sociedade para o Fomento da Indústria, no Congresso das Associações Francesas de Fotografia e na Sorbonne. Idem: 148-149.

[18] Idem: 157-182.

sucessivo de uma técnica de registro espontâneo de um evento e inscrição do seu movimento. Este caráter de ciência aplicada, ou de experiência tecnicamente controlada, contrariamente a qualquer veleidade de contar histórias, torna-se claro neste lamento de Louis Lumière a Sadoul, em uma entrevista concedida em 1946: "...meus trabalhos foram trabalhos de investigação técnica. Jamais fiz o que se chama de 'mise-en-scène' ... No cinema, o tempo dos técnicos acabou, agora é a época do teatro".[19]

A "época do teatro" a que Lumière se refere é a da franca hegemonia da "ficção romanesca", que há mais de oitenta anos caracteriza o espetáculo cinematográfico. Para que esta hegemonia se estabelecesse, foi preciso inventar uma espécie de "sintaxe narrativa", trabalho coletivo que ocupou os cineastas dos primeiros tempos por cerca de duas décadas. Na origem deste projeto ilusionista estão os primeiros filmes produzidos por Edison, a partir de 1893, para o seu kinetoscópio, mostrando as imagens animadas de dançarinos, lutadores e acrobatas, visivelmente atuando diante de um aparelho de filmagem que pesava meia tonelada. Foi Edson quem construiu o primeiro estúdio cinematográfico, o *Black Maria*, e quem primeiro procurou sincronizar som e imagem. Estas tentativas pioneiras de uma representação analógica da vida evoluíram no sentido de adaptar para o cinema a iconografia do teatro burguês. Seus primeiros passos resultaram em encenações marcadas pela artificialidade - uma imagem centralizada e fixa de atores representando longe da câmera sobre fundos negros, mais tarde telões pintados.

No pólo oposto, a imagem Lumière, produzida em ambientes naturais com uma câmera que pesava pouco mais de 5 Kg., parecia dotada de vida. Transpirava a mesma veracidade que corpos celestes vistos pelo

---

[19] Idem: 107 e 99.

telescópio de um astrônomo ou micróbios ampliados pela lente de um microscopista; mas eram pessoas reais, que moviam-se com seus gestos simples em situações familiares. Estas atividades, por vezes banais, tornavam-se fascinantes não só pela novidade da projeção de imagens em movimento, mas também por uma espécie de magia do ar livre que fazia toda a diferença das tentativas rudimentares de imitar, em estúdio, uma encenação teatral. Excetuando algumas cenas de gênero e uns poucos filmes cômicos, a imensa maioria dos 1.350 títulos do Catálogo Lumière consistia nos mais diversos tipos de "vistas", ou *atualidades*.

Nos primeiros dez anos do cinema, a preferência pelas atualidades era especialmente notável entre a burguesia "ilustrada". Esta escolha pode ser em parte explicada pela rusticidade narrativa das tentativas pioneiras de ficção neste cinema das origens. Mas, deveu-se também a uma ideologia documental que tinha raízes já bem estabelecidas quando o cinematógrafo surgiu. Ideologia por certo associada ao espírito científico do positivismo reinante no final do século XIX e que adotou a fotografia como um meio privilegiado de inscrição das "verdades do mundo". Naquele contexto de afirmação e divulgação das ciências naturais, a imagem fotoquímica tornou-se um aliado primordial. Em substituição aos desenhos que até então ilustravam os estudos anatômicos e botânicos, os traços indiciais[20] de que a imagem fotográfica era portadora pareciam dar prova material aos argumentos científicos. O uso pedagógico da fotografia proporcionou um renascimento à lanterna mágica, antigo dispositivo de projeção luminosa com fins lúdicos. As conferências ilustradas utilizando "vistas" em forma de diapositivos se difundiram em sociedades científicas e logo na rede de ensino básico:

---

[20] Diversos teóricos entendem que a fotografia mantém com a realidade representada uma relação que é menos da ordem do ícone do que do índice, no sentido atribuido por Charles Sanders Pierce aos signos que resultam de uma relação natural com o seu referente; ou seja, guardam o traço de uma conexão física; no caso da fotografia, o traço da ação da luz. Ver DUBOIS, 1994: 25-53.

> Em 30 de março de 1880, Stanislas Meunier profere no Grande Anfiteatro da Sorbonne, diante de um corpo de professores, uma conferência intitulada *As Projeções Luminosas e o Ensino Primário*. O encarregado da projeção era o próprio Alfred Molteni, cujo catálogo propõe, em 1884, 8.000 títulos. A Liga de Ensino, que colabora com a difusão, coloca em toda a França, apenas no inverno de 1895-1896, 477 lanternas, distribui 48.000 "vistas" e oferece 6.000 delas.[21]

Como se vê, o surgimento do cinematógrafo coincidiu historicamente com o uso disseminado da projeção luminosa de imagens fotográficas como suporte para a difusão de conhecimentos objetivos sobre o mundo. Muito especialmente as imagens de terras longínquas, com suas paisagens desconhecidas e culturas exóticas, tão valiosas no ensino das ciências naturais, entre elas a geografia e a nascente etnologia. O cinematógrafo representava um importante salto tecnológico em relação aos recursos inanimados da lanterna mágica. Aliás, suas imagens não deixavam de manter um certo parentesco: o que predominava no Catálogo Lumière eram registros de outros povos, celebridades do estrangeiro, paisagens desconhecidas, profissões raras, enfim, imagens da vida para além das fronteiras nacionais, que vinham saciar a curiosidade do público. Curiosidade estimulada por uma espécie de apropriação simbólica do mundo físico que o cinema começava a proporcionar, coincidindo com a apropriação de fato empreendida pelo colonialismo. Em 1912, um jornalista francês fazia o seguinte prognóstico: "uma utilidade incontestável do filme geográfico, é o de aproximar um pouco as colônias da mãe pátria ... O cinema será o melhor agente de emigração do futuro".[22]

---

[21] GAUTHIER, 1987: 32.

[22] Apud BURCH, 1987: 70.

Em vista destes antecedentes, não é difícil deduzir que uma vocação "mostrativa" ou informativa do cinema tenha prevalecido, neste primeiro momento, sobre uma vocação de contar histórias, que se manifestava de forma ainda muito tosca, deixando tanto a desejar diante de formas narrativas bem estabelecidas no consumo burguês como o romance, o teatro e a ópera. Se havia um cinema que merecesse a atenção de um público sério, este era o das atualidades. As primeiras publicações especializadas dão prova desta preferência da burguesia. Vale como exemplo este extrato de *Ciné Journal*, publicado em 1909: "As atualidades e os filmes de viagem conquistam um lugar importante nos programas dos teatros cinematográficos mais elegantes e só temos a lamentar que nem todos os públicos desfrutem deles do mesmo modo".[23] O elogio aos gêneros "factuais" era bem sintomático da vigência de uma ideologia documental entre as elites. Mas, o que o lamento final do jornalista revela é a distância que naquele momento existia entre o gosto burguês e o popular. Desde meados da primeira década do século, as encenações ficcionais haviam começado a conquistar a preferência das camadas populares que freqüentavam os locais de exibição.[24]

Vários fatores concorreram para esta perda relativa do interesse pelas atualidades. Em primeiro lugar, um cansaço do público com a mera reprodução do movimento. O espanto dos primeiros espectadores do cinematógrafo - que se protegiam de um trem que parecia avançar sobre eles ou de ondas do mar que ameaçavam molhar suas roupas - durou pouco mais de um ano. "As fotografias animadas haviam sido uma demonstração

[23] Idem: 71.

[24] O cinematógrafo só veio a estabelecer pontos exclusivos e regulares de exibição a partir de 1905. Antes disso, em quase toda parte, era uma diversão eminentemente popular oferecida entre as atrações de cafés-concerto, feiras, circos, museus de cera e eventualmente em teatros de *vaudeville*. Para uma descrição do público de cinema destes primeiros tempos, sobretudo na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos, ver BURCH, 1987, a quem devo grande parte das referências sobre o assunto.

científica. A demonstração parecia ter findado".[25] Com o aumento da duração dos filmes para dois, cinco e logo para mais de dez minutos, a observação aleatória de cenas cotidianas mostrava-se cada vez mais insuficiente e a lenta renovação dos temas e das formas de abordagem não conseguia acompanhar as novas exigências das platéias. A mística da câmera como um dispositivo incapaz de mentir também era abalada por encenações de caçadas em zoológicos, bombardeios filmados em maquetes e as mais variadas formas de trucagem.[26]

Por outro lado, a partir de 1903 a montagem começou rapidamente a se generalizar, dando novo alento aos projetos ficcionais. Em pouco tempo, as cenas não se confinariam mais nos estreitos limites de um espaço único e uma duração contínua; o fluxo do tempo seria livremente manipulado e os espaços franqueados. A estabilização das convenções que permitiriam o domínio da narratividade fílmica e o seu reconhecimento pelo público tardou alguns anos, mas o sucesso comercial das encenações estimulava uma experimentação incessante. Os espaços de exibição tornaram-se fixos e proliferaram com grande rapidez, especialmente nos Estados Unidos.[27] Este êxito comercial do cinema no início do século motivou a organização da produção em bases industriais. As condições artesanais, características dos primeiros anos do cinematógrafo, haviam permitido uma grande flexibilidade

---

[25] SADOUL, 1963: 33.

[26] Os exemplos são abundantes, mas alguns casos se tornaram célebres. Diante do êxito comercial dos filmes de Cherry Kearton mostrando Theodore Roosevelt durante um safari na África, em 1907, William Selig filmou uma versão falsa do episódio com um sósia do ex-Presidente e animais do zoológico de Chicago; consta que obteve sucesso ainda maior junto ao público. BARSAM, 1992: 42-43. Barnouw cita diversos filmes em que cenas reais eram intercaladas com trucagens, com destaque para filmagens em maquete de choques navais na Guerra de Cuba, ainda na virada do século. BARNOUW, 1974: 24-26.

[27] O surto de espaços exclusivos de exibição nos EUA, a partir de 1905, ficou conhecido como a "era dos *Nickelodeons*" O primeiro *Nickelodeon* - geralmente loja convertida em sala de cinema com aproximadamente 100 lugares - foi instalado em Pittsburgh. Cinco anos depois já eram 10.000 em todo o país. KONIGSBERG, 1993: 238. Para uma descrição deste rápido processo de expansão de salas regulares de cinema na Europa e principalmente nos EUA, ver SADOUL, 1963: 67-70.

de formatos e duração dos programas. Os filmes eram um material bruto para livre composição de sessões. Trechos eram retirados e realocados, conforme as necessidades de cada local de exibição. Algumas imagens eram concebidas pelos produtores como deliberadamente móveis, podendo ser inseridas em diferentes partes dos filmes.[28] Tal maleabilidade não se compatibilizava com a linha de produção que se organizava em Hollywood e que logo viria a servir de modelo para as indústrias cinematográficas de vários países.

A centralização do formato final dos filmes nas mãos dos estúdios produtores ganhou um extraordinário impulso a partir do fim da I Grande Guerra, quando os EUA assumiram definitivamente a liderança mundial. Mas, desde o fim da primeira década do século os produtores norte-americanos já vinham padronizando a duração dos filmes em um rolo de dez a quinze minutos, para se adaptarem às necessidades dos *Nickelodeons*. A partir de 1912, com o surgimento dos primeiros filmes de longa metragem, o programa cinematográfico ganhou contornos ainda mais estáveis. Em poucos anos, estabeleceu-se o modelo que prevalece até hoje: a parte principal - o filme de ficção, merecedor da atenção promocional de produtores, distribuidores e exibidores - e o complemento. As atualidades passaram a disputar este espaço secundário de introdução da sessão de cinema.[29]

A decadência das atualidades foi tão rápida quanto havia sido o seu sucesso. Excetuando as imagens de guerra, no período em que o conflito

---

[28] O caso mais conhecido de imagem concebida como narrativamente polivalente é o plano do assaltante disparando sua arma para a câmera em *The Great Train Robbery* (Edwin Porter, 1903). Acreditamos que a sua notabilidade se deve mais ao efeito de um disparo diretamente sobre o espectador do que à característica de plano móvel, razoavelmente comum naquele período de descentralização industrial da produção.

[29] Mais tarde, o complemento de curta-metragem passou a ser denominado *interest film* pelos ingleses e *short* pelos norte-americanos e franceses. As sessões compostas exclusivamente destes filmes - reminiscência do cinematógrafo dos primeiros tempos - deram lugar aos "cinema passatempo", salas especializadas em programas mistos com duração que variava entre 30 e 60 minutos. Só recentemente este tipo de atração veio a desaparecer. Os *interest films*, segundo Alberto Cavalcanti, "abrangem da comédia ao drama, do filme de educação ao documentário propriamente dito, da reprodução de um número de 'music-hall' ao desenho animado mais complicado". CAVALCANTI, 1957: 59.

mundial dominou as atenções, o único gênero não encenado que manteve um relativo prestígio foi o de viagem e aventura. Grupos especializados, formados por cientistas, *globe-trotters* amadores, caçadores, jornalistas e exploradores continuavam utilizando a câmera de filmar como um instrumento de registro, para compor um álbum de viagem animado. O número crescente de interessados nas conferências acompanhadas de projeções de diapositivos e de filmes estimulou a organização de verdadeiros circuitos de distribuição destes filmes. Burton Holmes (fotógrafo viajante desde 1886 que já em 1897 começou a fazer filmes) passou a denominá-los *travelogues*.[30] Entre os franceses, o gênero foi o primeiro a receber o nome de *documentaire*. Fora dos círculos especializados, também para o público em geral a imagem de territórios inóspitos e culturas desconhecidas, associada à emoção do desbravamento e da exploração, possuía um atrativo que as paisagens urbanas familiares já não eram capazes de apresentar.

A padronização da produção e da exibição cinematográficas acabou por transformar as atualidades avulsas em um formato composto e industrialmente seriado: o *newsreel*, ou cinejornal. Em 1910 Charles Pathé[31] iniciou a distribuição de programas contendo oito a dez filmes, intitulados *Pathé-Journal.* Os temas destes "noticiários cinematográficos" - paradas e manobras militares, desastres, eventos esportivos, situações bizarras - seguiam aproximadamente a mesma linha das "vistas" que integravam o Catálogo Lumière. Mas, os cinejornais apresentavam duas novidades fundamentais: eram apresentados em forma de seqüência fechada e estável; e eram renovadas uma ou duas vezes por semana, assegurando ao mercado

---

[30] BARSAM, 1992: 42. Sobre Holmes, ver CALDWELL, Genoa (ed.), *The Man Who Photographed the World: Burton Holmes, 1886-1938,* New York, Abrams, 1977.

[31] Ao lançar seus cinejornais, Charles Pathé controlava o maior império cinematográfico do mundo. Sadoul se refere a ele como "O Napoleão do cinema...Em 1909 ele vendia aos Estados Unidos duas vezes mais filmes do que todas as firmas americanas. Em 1913, os alemães diziam dele: 'Ganhou conosco bem mais do que os 5 bilhões pagos pela França após 1871". SADOUL, 1990: 232.

exibidor nascente um suprimento regular de complementos ao programa principal. O sucesso foi imediato. Em pouco mais de dois anos, Pathé enfrentava a concorrência da Gaumont e de quatro grandes empresas produtoras norte-americanas: Hearst, Paramount, Universal e Fox. O cinejornal transformou o filme "factual" em um ritual composto nas mãos dos grandes produtores. Para Erik Barnouw, esta institucionalização das atualidades corresponde a uma marco na história do cinema: "o período Lumière se encerrava".[32]

É necessário relativizar esta periodização. Ao padronizar as atualidades, conforme as necessidades comerciais e industriais da instituição cinematográfica que se estabelecia, o cinejornal efetivamente implicou em um processo de orientação "jornalística" e de massificação do filme "factual". Mas, nos parece que o verdadeiro marco do fim do período Lumière será o lançamento de *Nanook of the North*, de Robert Flaherty, em 1922. Logo veremos porquê. Para melhor compreender o significado deste corte, devemos antes examinar, de forma muito sucinta, as transformações que, no começo do século, tornaram o cinema apto a contar histórias.

A característica mais pregnante dos filmes dos primeiros tempos é a autonomia do plano cinematográfico. O cinematógrafo produziu uma estética da fotografia animada, espécie de cartão postal onde os objetos se moviam, mas não a câmera. Tampouco variava o ponto de vista. André Gaudreault denomina "unipontualidade" a este caráter autárquico do quadro:

> O cinematógrafo é, no início, uma máquina de produzir fotogramas múltiplos (necessários para compor *um plano*) e não, pelo menos no início, uma máquina de fazer planos. Na época, e isto permanece presente por muito tempo no espírito das pessoas (aliás, tanto dos técnicos quanto dos "usuários"), cada "jato" de câmera permitia a

---

[32] BARNOUW, 1974: 26.

> produção de uma *vista*, de um *quadro*. E isto era um *filme* Só aos poucos, progressivamente, é que a pluripontualidade prevalece.[33]

A pluripontualidade que, a partir de 1903, vai se estabelecendo, não é a mera justaposição de trechos, mas o agenciamento de planos com fins deliberadamente significantes, ou seja, com sentido narrativo. O cinejornal não passava de uma colagem de atualidades unipontuais. Não que a ordenação das partes fosse aleatória, mas cada trecho permanecia tão autárquico no interior de um cinejornal quanto os tópicos exibidos nas sessões pioneiras do cinematógrafo. De resto, os Lumière já haviam se antecipado a uma montagem de situações com certo efeito dramático, ao reunirem quatro "vistas" de 1895 sobre o trabalho dos bombeiros.[34]

A criação de uma "sintaxe" da montagem era, sem dúvida, o patamar fundamental que precisava ser atingido para que o cinema pudesse contar histórias, subjugar "às articulações - nem que fossem rudimentares - de um discurso narrativo o material analógico e contínuo da duplicação fotográfica".[35] A centralização da produção e a padronização da composição e duração dos programas, a que nos referimos acima, era apenas uma parte - de certo modo uma conseqüência - do projeto maior de alcançar o "segredo da simulação da vida".[36] Noel Burch entende que este processo - iniciado por volta de 1910 e concluído com o advento do sonoro, em 1928 - corresponde à superação de um "modo de representação primitivo" por um "modo de representação institucional",[37] a "linguagem cinematográfica" que os estúdios passam a dominar e o público a entender. Um período tão largo só nos parece

---

[33] GAUDREAULT, 1989: 19 [grifos do autor].

[34] *Sortie de la Pompe, Mise en Batterie, Attaque du Feu* e *Sauvetage*. SADOUL, 1963: 23.

[35] METZ, 1977: 115.

[36] BURCH, 1987: 31.

[37] BURCH, 1987. O livro de Burch é dedicado à evolução deste processo. As linhas seguintes consistem em um resumo supra-sintético de suas idéias.

justificável se tomamos o "cinema falado" como o verdadeiro coroamento deste projeto ilusionista. Efetivamente, todos os parâmetros visuais fundamentais do modo narrativo encontravam-se já perfeitamente estabelecidos antes do fim da Primeira Grande Guerra. O vetor deste processo foi o rompimento com a autonomia do quadro primitivo e a busca de uma linearidade narrativa e das regras que a regulassem. Processo que inicialmente se apoiou em recursos externos ao material cênico: enredos já conhecidos do público; o comentarista que, atrás da tela, interpretava e interligava oralmente as cenas; ou os letreiros interpolados às imagens. Para uma autêntica "simulação da vida", estes recursos precisavam ser integrados ao corpo do filme.

Desde os primeiros e mais rudimentares dispositivos de imagens animadas, a justaposição de duas cenas já conotava a idéia de sucessão temporal. Uma das atrações mais populares do kinetoscópio eram as lutas de box, divididas em cinco *rounds* de um minuto. Para ver a luta inteira, bastava dispor de cinco moedas. O intervalo que separa cada *round* é um dado imaginário do espectador familiarizado com o box. Do mesmo modo, qualquer espectador médio era capaz de preencher mentalmente as elipses que separavam as principais passagens da *via-crucis*. "Enredos" como os filmes de box e as representações da Paixão contribuíram para o fácil reconhecimento e codificação dos cortes entre quadros autônomos como conotadores de sucessão e, eventualmente, de elipse temporal. O passo decisivo a ser dado consistia em produzir descontinuidades deliberadamente significantes, cortes que induziam o espectador a supor que dois quadros interligados expressavam uma ação em continuidade direta ou elíptica: uma relação antes-depois.[38]

---

[38] A conotação de relação antes-depois ou de elipse há séculos está incorporada às convenções narrativas tanto da literatura oral e escrita como das artes cênicas. Mas, no nascedouro da narratividade

Os filmes de perseguição, que começaram a aparecer já em 1896, ainda nos limites do quadro primitivo, contribuíram especialmente para a introdução da idéia de sucessão temporal com contigüidade espacial. O gênero rapidamente se sofisticou, mostrando personagens que corriam em direção à borda do quadro ou que o abandonavam, para reaparecer em outro plano. Mas, a conquista fundamental, considerada por Burch como "o gesto fundador da sintaxe moderna",[39] consistiu na exibição alternada de imagens que sugerem uma mesma ação, como perseguidos e perseguidores. Com esta inovação, o espectador era convidado a realizar um salto imaginário: interpretar a sucessão no nível do significante como simultaneidade no nível do significado.

O refinamento do modo de representação institucional consistiu na codificação de um conjunto de técnicas capazes de superar ilusoriamente a bidimensionalidade da tela, de modo a proporcionar ao espectador a sensação de um espaço habitável: movimentos de câmera, iluminação nuançada e a substituição do telão de fundo por cenários mais realistas povoados por objetos de cena - tudo contribuindo para ampliar a sensação de relevo. Mas, este espaço não devia ser habitável somente por personagens. Era preciso captar o olho do espectador, fazer com que o seu próprio corpo se tornasse "o ponto de referência 'ao redor do qual' se constitui a *unidade* e a *continuidade* de um espetáculo cada vez mais fragmentado".[40] Para que o sujeito-espectador passasse também a habitar imaginariamente o espaço cênico, um corpo de regras foi sendo paulatinamente inventado e codificado.

---

fílmica, o cinema precisou estabelecer as suas próprias convenções, compatíveis com os seus materiais específicos, para produzir os efeitos de sentido desejados. Este "começar de novo" do cinema é analisado por Burch no que concerne aos efeitos de profundidade e relevo *vis a vis* a perspectiva na representação pictórica. Idem: 117.

[39] Idem: 169.

[40] Idem: 214.

Há uma quase unanimidade entre os pesquisadores no sentido de atribuir a Griffith o papel individualmente mais destacado neste processo, que mobilizou uma infinidade de esforços em diversos países. Nos filmes de 10 a 15 minutos que realizou para a Biograph entre 1908 e 1913 - e foram inúmeros, à razão de quase dois por semana[41] - experimentou e exercitou a prática da filmagem em função da montagem narrativa, alcançando um privilegiado domínio da concatenação dos planos: entradas e saídas de quadro e mudanças de ponto de vista segundo regras de continuidade espaço-temporal. Em 1908, quando começou a dirigir, dificilmente os filmes produzidos pelos estúdios continham mais de vinte planos. Os seus atingiam mais de cem em 1913, quando rompeu com a Biograph justamente por não querer mais restringir-se ao padrão de um único rolo imposto pela empresa.[42] Estes números são eloqüentes do processo de fragmentação das cenas visando a reconstrução, através da montagem, de uma espacialidade e de uma temporalidade propriamente cinematográficas. Com Griffith, as regras de continuidade baseadas em *raccords* de direção, olhar e movimento se estabilizaram e tornaram-se a base da "decupagem clássica" que até hoje, com pequenos acréscimos, constitui a "linguagem cinematográfica".

> Tomando os filmes de Griffith como referência, é possível observar o período 1908-1913 como um ponto de inflexão decisivo na história do cinema. Não é apenas uma progressão na decupagem que se verifica. É a consolidação de princípios de representação que inscrevem o cinema na tradição de uma literatura e de um teatro preocupados com o coeficiente de realidade na composição do imaginário.[43]

[41] XAVIER, 1984: 49. Cf. WAKEMAN, 1987: 417, referindo-se a 138 filmes dirigidos por Griffith somente no ano de 1909.

[42] Idem: 39.

[43] Idem: 45.

Ao galgar este patamar, o cinema definitivamente deixava de ser uma atração de quermesse para transformar-se em uma diversão de massa em escala planetária. A condição de possibilidade desta conquista de *status* material, social e artístico foi a formulação de uma "sintaxe", ou seja, a afirmação de um modo de representação capaz de centrar o espectador, colocando-o dentro do relato, através da sua plena identificação com o que a câmera lhe dá a ver. A partir de Griffith, o sujeito-espectador poderá romper a barreira invisível que o mantinha externo às imagens do cinema primitivo e embarcar na "viagem imóvel"[44] que lhe franqueia saltos imaginários no espaço e no tempo. O projeto ilusionista com que sonhava Edison tornava-se vitorioso. Por seu lado, as atualidades continuavam carentes de uma "sintaxe" própria - o modelo Lumière não havia resultado em uma "escritura" alternativa.

[44] BURCH, 1987: 205.

4. O Protótipo de um Novo Gênero

Nanook of the North é o resultado de mais de dez anos de contatos do explorador norte-americano Robert Flaherty com os Inuik que habitavam a região da Baía de Hudson, no norte do Canadá. Antes de partir para a sua terceira expedição à área, em 1913, Flaherty foi persuadido por seu financiador, o construtor de ferrovias William Mackenzie, a levar consigo uma câmera de filmar. Um curso básico de fotografia em Rochester, EUA, permitiu a Flaherty registrar abundante material descritivo sobre os hábitos cotidianos dos esquimós, nas expedições que fez até 1916. Quando a edição de seu filme já estava praticamente concluída, um descuido com o cigarro causou um incêndio que consumiu todos os negativos. Restou-lhe um copião de trabalho, usado para tentar levantar fundos para um novo filme. Só após a guerra, em 1920, conseguiu os recursos necessários.[45]

Seu filme, apesar da incredulidade dos primeiros distribuidores procurados, foi afinal lançado pela Pathé, em junho de 1922, e recebido como uma revelação:

> Já foram feitos muitos bons filmes de viagem, muitos "panoramas" deslumbrantes, mas só há um que merece ser considerado excelente: *Nanook of the North*. Este permanece sozinho, literalmente uma classe em si mesmo. Realmente, nenhuma lista dos melhores filmes, deste ano ou de todos os outros anos na breve história do cinema, poderia ser considerada completa sem ele.[46]

---

[45] Para detalhes da obra de Flaherty, ver CALDER-MARSHALL, Arthur. *The Inocent Eye: The Life of Robert J. Flaherty*. New York: Harcourt, 1963. Descrições mais resumidas sobre *Nanook of the North* em BARNOUW, 1974: 33-45; BARSAM, 1992: 46-54; e COSTA, João (ed.), *Robert Flaherty*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1984.

[46] SHERWOOD, Robert Flaherty's Nanook of the North. In: JACOBS (org.), 1979: 15.

As palavras de Robert Sherwood - autor de discursos presidenciais, roteirista, historiador e influente crítico cinematográfico - revelam de forma eloqüente o impacto causado por *Nanook of the North* junto ao público, à crítica e aos cineastas. A novidade radical deste filme estava na abertura de um novo campo de criação, situado entre os filmes de viagem e as ficções realizadas pelos estúdios, sem se identificar propriamente com nenhum dos dois modelos. Em outras palavras, era o fruto do encontro do *travelogue* com o modo de representação institucional que vinha de se instituir.

Vejamos em que *Nanook of the North* se diferenciava dos inúmeros filmes de viagem realizados na sua época. Em primeiro lugar, enquanto os *travelogues* invariavelmente eram centrados na figura do viajante-explorador-realizador, ilustrando visualmente um relato em primeira pessoa, o filme de Flaherty articulava-se em torno da vida de uma comunidade; o cineasta era elidido, tal como o narrador da ficção cinematográfica. Em segundo lugar, os filmes de viagem filiavam-se ao modelo Lumière de observação da realidade, bem como à ideologia documental anterior ao próprio cinematógrafo, que submetia as imagens a uma perspectiva educativa. O resultado costumava ser uma abordagem meramente descritiva da natureza e dos costumes dos povos visitados: "um fato aqui, outro ali, sem costura",[47] conforme criticou o próprio Flaherty. Seu filme inovava ao colocar os fatos que testemunhou em uma perspectiva dramática: construía um personagem - Nanook e sua família - e estabelecia um antagonista - o meio hostil dos desertos gelados do norte. Finalmente, era da tradição dos filmes de viagem organizar seqüências segundo o fio cronológico do roteiro fisicamente percorrido; em *Nanook of the North,* pela primeira vez, o objeto de filmagem era submetido a uma interpretação, ou seja, uma desmontagem analítica daquilo que foi registrado,

[47] FLAHERTY. In: BARNOUW, 1974: 35.

seguido de uma montagem cuja lógica central necessariamente escapava à observação instantânea e só poderia decorrer de um conjunto de detalhes habilmente sintetizados e articulados.

Nos anos que antecederam a realização de *Nanook of the North,* Flaherty amadureceu a autocrítica da primeira versão de seu filme e decidiu criar algo inteiramente diferente. Ao optar por concentrar-se na vida de um esquimó e sua família, estava partindo de um princípio próximo ao das ficções cinematográficas que nos últimos quinze anos vinham atraindo multidões aos cinemas. Um princípio que lhe possibilitaria desenvolver situações tocantes, emocionalmente densas, nunca antes exploradas por um filme "factual" - como, por exemplo, as cenas da indigestão das crianças ou dos contatos de Nanook com seu filho mais velho. Possibilitaria, também, manter o interesse do espectador através da construção de tensão e suspense - como na luta dos esquimós contra a gigantesca morsa ou na pesca da foca, que só aparece ao final da sequência.

Flaherty incorporou a *Nanook of the North* as conquistas, ainda recentes, da montagem narrativa, que resultam na manipulação do espaço-tempo, na identificação do espectador com o personagem e na dramaticidade do filme. Na sequência da construção do iglu, por exemplo, somos levados a estabelecer imaginariamente a relação interior-exterior do iglu, a partir da concatenação de 36 planos e 8 cartelas. Flaherty emprega uma solução para o problema da sucessão temporal com contiguidade espacial, já bem equacionada na sintaxe narrativa dos filmes de entretenimento, mas até então nunca aplicada a um *travelogue*. Para imprimir maior dinâmica à ação, a sequência recorre a uma montagem alternante de duas séries de planos - os filhos brincando e os pais trabalhando - onde a sucessão de planos na tela corresponde a uma simultaneidade imaginária. O mesmo princípio é

empregado na sequência da captura da morsa, onde vemos dois planos de um grupo de esquimós olhando o mar - os observadores - se alternarem com outros dois planos da manada de morsas nadando - as "observadas". Micro-narrativas são inseridas em seqüências mais longas, proporcionando detalhes que humanizam o relato, como na sucessão de três planos em que o filho de Nanook provoca a raposa prisioneira, dentro da sequência da viagem na neve.

Comentando a evolução de Flaherty entre a primeira filmagem e a obra definitiva, Barnouw sintetiza o alcance do método narrativo adotado em *Nanook of the North:*

> Desta vez ele tinha sido capaz de prever problemas de montagem, criando *closes* providenciais, contra-campos e algumas panorâmicas horizontais e verticais, para proporcionar momentos reveladores. Flaherty - ao contrário dos documentaristas anteriores - aparentemente dominava a 'gramática' cinematográfica como ela tinha evoluído no filme de ficção. Esta evolução não tinha apenas mudado técnicas, tinha transformado a sensibilidade do público. A capacidade de testemunhar um episódio de muitos pontos de vista e distâncias, em rápida sucessão - um privilégio totalmente surrealista, sem paralelo na experiência humana - tinha se incorporado de tal modo ao hábito de ver filmes que já era inconscientemente considerada 'natural'. Flaherty neste momento já tinha absorvido este mecanismo do filme de ficção, mas o aplicava a um material não inventado por um escritor ou diretor, nem encenado por atores. Logo, o drama, com seu potencial de impacto emocional, casava-se com algo mais real - pessoas sendo elas mesmas.[48] usar essa parte para abordar a relação do doc com a ficção. levantar a reflexão sobre a diferença entre nanook e ladrões de bicicleta, por exemplo. ou cidade de deus.

Efetivamente, as seqüências de *Nanook of the North* são formadas por uma quantidade de planos nunca vista em um *travelogue*. A já mencionada caça da morsa contém 38 planos, proporcionando uma dinâmica mudança de

[48] BARNOUW, 1974: 39.

pontos de vista e de variação da escala de planos, com vários movimentos de câmera. A figura do campo/contra-campo, presente em diversos momentos do filme, por vezes se combina com uma "câmera subjetiva". É o caso das morsas vistas pelos esquimós ou do lobo rugindo para Nanook na sequência em que comem a foca recém pescada.

Nem sempre as regras de continuidade são adotadas de forma rigorosa. Em alguns cortes, os movimentos de dois planos contíguos não são perfeitamente concatenados. Em outros, caiaques e trenós subitamente parecem se inverter no espaço. Outra prova de adoção parcial das técnicas narrativas são os eventuais olhares para a câmera, interditados pelas normas da decupagem clássica dos filmes ficcionais por funcionarem como um elemento de distanciamento que dificulta o centramento do sujeito-espectador e sua "viagem imóvel".[49] As características pioneiras e limítrofes de *Nanook of the North* dificultam uma interpretação mais definida destas desigualdades. Algumas delas se repetirão nos futuros filmes de Flaherty, o que nos autoriza a supor tratar-se não de uma insegurança técnica, mas de um estilo desenvolvido pelo realizador. De todo modo, a inovação fundamental de Flaherty consistiu na adoção de técnicas narrativas em um terreno onde antes só havia lugar para a mais pura descrição.

Estaríamos, então, diante de um filme de ficção como qualquer outro? Voltemos à crítica de Robert Sherwood:

---

[49] O olhar para a câmera, que equivale ao olhar nos olhos do espectador na sala de cinema, desvela a artificialidade da filmagem e, como tal, foi regulamentada nos estúdios norte-americanos desde antes de 1910: "...a Seling inclui nas instruções destinadas a seus atores contratados a proibição expressa de olhar para a câmera. A maioria das outras firmas americanas parece que adotaram esta regra, também na mesma época..." BURCH, 1987: 221. Em Droit Dans les Yeux BARTHES formula dramaticamente esta interdição: "Um único olhar vindo da tela e colocado sobre mim, todo o filme estará perdido"; in: *L'Obvie et l'Obtus*; Paris: Seuil, 1982: 282. Para além de qualquer normatização, o olhar para a câmera tornou-se uma figura complexa no cinema moderno, o que não nos concerne neste trabalho. Para uma análise da questão de um ponto de vista narratológico, ver VERNET, Marc, *Figures de l'Absence,* Paris: Étoile, 1988. Para uma abordagem especificamente enunciativa, ver CASETTI, Francesco, *El Film y su Espectador,* Madrid: Catedra, 1989.

> A espinha dorsal de todo filme é a continuidade - e com isto não me refiro a enredo (*plot*). *Nanook of the North* não tem nenhum tipo de enredo prescinde perfeitamente dele, mas tem continuidade. A organização das cenas é segura, lógica e consistente.[50]

Os termos empregados por Sherwood ajudam a esclarecer a natureza narrativa muito particular dos filmes de Flaherty. No cinema clássico, enredo designa as ações específicas e a relação causal que mantêm entre si, enquanto *story* significa a ação global de um filme, na sua ordem cronológica. Uma mesma história pode dar lugar aos mais variados enredos.[51] Os roteiristas de ficção costumam basear-se em enredos para armar o arcabouço de suas tramas - totalmente imaginárias ou parcialmente baseadas em fatos reais, pouco importa. Em *Nanook of the North*, ao invés de um roteiro prévio, Flaherty baseou-se, como muitos etnógrafos, em anos de "observação participante". Mas, para expressar o modo de vida dos esquimós, descartou a mera descrição e organizou micro-narrativas, sem que uma concatenação causal as ligue em vista de um desfecho. Esta espécie de narratividade frouxa, longe de parecer um defeito, soa consistente porque decorre diretamente da convivência, como uma dramatização dos aspectos considerados essenciais nas situações observadas. Segundo o próprio Flaherty,

> o documentário é filmado no próprio lugar que se quer reproduzir, com as pessoas do lugar. Assim, o trabalho de seleção será realizado sobre material documental, com a finalidade de narrar a verdade da forma mais adequada e não dissimulando-a por trás de um elegante véu de ficção, e quando, como corresponde ao âmbito de suas atribuições, infunde à realidade o sentido dramático, este sentido surge da própria natureza e não unicamente da mente de um escritor mais ou menos engenhoso.[52]

---

[50] SHERWOOD, op. cit. In: JACOBS (org.), 1979: 15.

[51] KONISBERG, 1993: 263.

[52] FLAHERTY, 1937. In: RAMIÓ (org.), 1985: 157.

Extrair do próprio ambiente os elementos fundamentais do drama - esta é a base de um método de trabalho aperfeiçoado por Flaherty filme após filme, em todos os seus longas-metragens.[53] Como corolário deste método, Flaherty nunca escalou atores profissionais, convocando os próprios membros da comunidade para encenarem diante da câmera os seus gestos cotidianos - "pessoas sendo elas mesmas", no dizer de Barnouw. Efetivamente, nem sempre é o que se vê. Consta que a verdadeira esposa de Nanook foi substituída, no filme, por outra mulher da preferência de Flaherty;[54] em *Man of Aran*, o papel do herói, *Tiger-King,* não foi desempenhado por um ilhéu, mas por um passante que Flaherty considerou fotogênico.[55] O essencial para ele não era a real identidade de alguém, mas a sua função no filme, associada a um desempenho que infundisse credibilidade. A mesma ambivalência para com a ficção pode ser notada na insistência de Flaherty em encenar situações tradicionais que já não faziam parte da vida da comunidade, mas que serviam ao seu propósito central de representar idilicamente o conflito entre o homem e a natureza hostil. Os esquimós quase não caçavam morsas, muito menos com arpão. Os habitantes de Samoa não usavam mais as roupas tradicionais vistas em *Moana*, nem mantinham a tatuagem como um rito de passagem. Os pescadores da ilha de Aran não pescavam mais tubarões; e um deles teve de ser buscado a milhas de distância para que uma sequência épica pudesse ser composta. Esta defasagem entre a vida atual do grupo e o seu passado tradicional não constituía um problema maior para Flaherty:

> ...ele sabia que as platéias nem sempre esperavam uma fiel representação da realidade, que preferiam o artifício relativamente

---

[53] *Nanook of the North* (1922), *Moana* (1926)*, Man of Aran* (1934) e *Louisiana Story* (1948). Flaherty dirigiu alguns curtas-metragens e colaborou em projetos de longas que, por motivos diversos, preferiu não assinar como co-diretor.

[54] O filme de ficção *Kabloonak* (Claude Massot, 1993), que narra o contato de Flaherty com os Inuik e o processo de filmagem de *Nanook of the North*, encena esta substituição.

[55] BARSAM, 1992: 50.

> superior dos filmes de ficção e que os filmes não-ficcionais as atraíam com recursos como a reconstituição. Flaherty entendeu que o cinema não é uma função da antropologia ou da arqueologia, mas um ato da imaginação; é tanto a verdade fotográfica quanto uma reorganização cinemática da verdade. Diante de acusações de ter reencenado situações, Flaherty dizia: "Às vezes você precisa mentir. Freqüentemente você tem que distorcer uma coisa para captar seu espírito verdadeiro".[56]

Voltaremos, mais de uma vez, à questão da caracterização, da reconstituição e da encenação em diferentes tendências do documentário. O que nos parece importante reter, neste ponto, é a contribuição original de Flaherty no sentido de criar um método de pesquisa, filmagem e montagem que inaugura uma "narratividade documentária"; e o fato de que este método jamais seria possível sem a "sintaxe narrativa" do modo de representação institucional que recentemente se estabilizara. O êxito de público e de crítica de *Nanook of the North* abriria horizontes inteiramente novos para o filme "factual" de mera observação e descrição da realidade, podendo ser considerado o fechamento definitivo do período Lumière. Neste sentido, tornou-se o protótipo de um novo gênero. Mas, para que a tradição do documentário se estabelecesse propriamente, ainda seria preciso esperar mais de uma década, até que surgisse uma retórica capaz de dar ressonância ao protótipo construído por Flaherty. Este papel estaria reservado a John Grierson.

---

[56] Idem: 52. A frase de Flaherty é referida a CALDER-MARSHALL, op. cit.: 97.

5. Ao Encontro de uma Função Social

Ao final da I Grande Guerra, Hollywood completava a sedimentação do modo de produção industrial de filmes em larga escala e consolidava sua hegemonia mundial sobre um mercado lucrativo, mas extremamente competitivo. O cinema tornara-se uma diversão de massa e os estúdios orientavam suas produções segundo critérios estritamente comerciais, disputando um público consumidor de tablóides e revistas de confissões e sexo. Artificialismo, superficialidade e vulgaridade são traços freqüentemente apontados nos filmes hollywoodianos daquela época.[57] A Inglaterra, um dos três maiores centros produtores de filmes na primeira década do século, tornara-se uma extensão do mercado norte-americano. A cada cem filmes exibidos, apenas cinco eram ingleses. Eis como Alberto Cavalcanti descreve a situação:

> Nas grandes produções comerciais, a preocupação de explorar certos baixos instintos das massas populares tinha se tornado regra geral: ninguém ousava tentar o interesse do público com outros conflitos que não os sexuais ou os sentimentais. Um estetismo de pacotilha, um estilo sem profundidade era o que "dourava a pílula".[58]

Paralelamente a esta produção industrial massificada, crescia o interesse por uma afirmação do cinema enquanto manifestação artística, representada, na época, por diversas vertentes, como o expressionismo alemão, a vanguarda francesa e o cinema revolucionário soviético. No final da década, o documentário inglês viria se somar a elas. Seu mentor, o escocês

---

[57] JACOBS sugere alguns títulos ilustrativos do período: *Male and Female, Forbidden Fruit, Foolish Wives, Flaming Youth*; op. cit.: 8.

[58] CAVALCANTI, 1957: 65.

John Grierson, entendia que "a capacidade do cinema em circular, observar e selecionar na própria vida, pode ser explorada em uma nova e vital forma de arte".[59]

O sucesso de *Nanook of the North* apontava para uma alternativa ao sistema dos estúdios, valorizando ambientes exteriores, atores não-profissionais e formas de continuidade que não dependiam de um enredo imaginário. Mas o documentário, enquanto um novo "gênero" ou "uma nova forma de arte", permanecia uma idéia latente, à espera de formalização. Esta formalização foi iniciada por Grierson e posteriormente sistematizada por Paul Rotha, outro membro da escola documentária inglesa. Entre 1932 e 1936, ambos formularam textos que tentavam delinear teoricamente o documentário e seu método específico. Ambos operaram através do mesmo modelo retórico: negação de certos antecedentes, valorização crítica de outros e hierarquização do conjunto, reinterpretando todo o cinema segundo uma perspectiva coerente com seus objetivos de propagação dos valores democráticos em uma sociedade de massa. Grierson e Rotha não encaravam o documentário como uma mera alternativa à produção industrial dos estúdios, mas como uma redenção do cinema e um instrumento de promoção da cidadania.

> ...o cinema finalmente ganhou vida fora dos limites da contabilidade dos estúdios. Encontrou salvação temporária servindo aos fins da educação e da persuasão. Encontrou ar puro fora dos estúdios à-prova-de-som-e-de-idéias naquilo que Grierson chamou 'tratamento criativo da realidade'. E entre estas novas formas, para além dos termos meramente descritivos do filme didático, mais imaginativo e expressivo do que o filme estritamente publicitário, com sentido mais profundo, mais hábil no estilo que os cinejornais, mais amplo em observação que o filme de viagem ou de palestra ilustrada, mais rico em implicações e referências do que o simples filme de

[59] GRIERSON, First Principles of Documentary. In: HARDY (org), 1946: 79. Originariamente publicado em *Cinema Quarterly*, v. 1, n. 2, 1932.

> "variedades", aí está o Documentário. E o método do documentário bem pode ser descrito como o nascimento do cinema criativo.[60]

O que veio a ser conhecido como movimento documentarista inglês nasceu com a criação do Departamento de Cinema do Empire Marketing Board (E.M.B.), uma instituição governamental que tinha por objetivo imediato a promoção comercial dos produtos da Comunidade Britânica. Após dois anos de pesquisa, em que afirma ter assistido "todos os filmes de propaganda existentes entre Washington e Moscou",[61] Grierson dirigiu seu primeiro e único filme, *Drifters* (1929), sobre a pesca de arenque (manjuba) no Mar do Norte. Para Grierson, este filme tinha o objetivo de demonstrar o importante papel que o cinema devia cumprir junto aos meios de comunicação já adotados pelo E.M.B.: publicações, cartazes, anúncios, eventos, folhetos e emissões radiofônicas. A boa receptividade de *Drifters* possibilitou a Grierson e seu chefe, Sir Stephen Tallents, os recursos necessários para reunir um grupo de jovens e levar adiante suas idéias.

A contribuição de Grierson ao movimento documentário se deu em duas principais vertentes. Como crítico e teórico,[62] foi o ideólogo do que hoje podemos chamar de documentário clássico. Como produtor e administrador, foi o responsável por mais de 300 filmes realizados sob a chancela do E.M.B. e, após a sua dissolução em 1933, do General Post Office (G.P.O.), para onde se transferiu a equipe de cineastas e técnicos.[63]

---

[60] ROTHA, 1935: 68.

[61] GRIERSON, The E.M.B. Film Unit. In: HARDY (org), 1946: 99.

[62] Grierson não publicou livros, mas seus principais escritos, publicados em jornais e revistas - inclusive aquelas que ajudou a fundar, como *Cinema Quarterly* e *World Film News* - foram reunidos por HARDY (op. cit.), em 1946. A extensa bibliografia sobre a vida e obra de Grierson inclui: SUSSEX, Elizabeth, *The Rise and Fall of British Documentary: The Story of the Film Movement Founded by John Grierson,* Berkley: University of California Press, 1975. HARDY, Forsyth, *John Grierson: a Documentary Biography,* London: Faber, 1979. ELLIS, Jack, *John Grierson: A Guide to References and Ressources*, Boston: Hall, 1986. AITKEN, Ian, *Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement,* London: Routledge, 1990. LOVELL, 1972.

[63] Os principais colaboradores de Grierson no E.M.B. e, posteriormente, no G.P.O., foram Edgar Anstey, Arthur Elton, Stuart Legg, Paul Rotha, Henry Watt e Basil Wright. O Departamento de Cinema

Mais de uma vez Grierson esclareceu que o projeto da escola documentária não nasceu no ambiente do cinema, mas no meio acadêmico ligado à ciência política, especificamente no ramo concernente à formação da opinião pública.

> A idéia do documentário não era de modo algum uma idéia cinematográfica O tratamento fílmico que ela inspirava era um aspecto puramente acidental. O meio nos parecia o mais conveniente e o mais excitante disponível. Por outro lado, a idéia em si era uma idéia nova para a educação pública. Seu conceito subjacente era o de que o mundo vivia um período de mudanças drásticas que afetava todos os modos de pensar e de agir; e a compreensão pública da natureza destas mudanças era vital.[64]

Este projeto de educação pública através do cinema teve suas origens mais remotas na própria formação familiar calvinista de Grierson. Filho de um professor e de uma ativista pelos direitos sociais dos trabalhadores e das mulheres escocesas, graduou-se em filosofia em Glasgow e partiu para Chicago, em 1924, beneficiado com uma bolsa de estudos em ciências sociais. Aluno de Walter Lippmann, aprofundou-se no estudo dos meios de comunicação social e sua influência na formação da opinião pública. Grierson atribui ao próprio Lippmann a sua acidental dedicação ao cinema: lamentando a dificuldade em levantar informações sobre a imprensa sensacionalista norte-americana, teria sido aconselhado pelo mestre a direcionar suas pesquisas para a indústria cinematográfica, cujos dados sobre fracassos e sucessos junto ao público eram mais acessíveis. Grierson levou a sério a sugestão e acabou em Hollywood, onde iniciou uma atividade como

---

chegou a contar com mais de 30 membros. O brasileiro Alberto Cavalcanti incorporou-se ao grupo no período G.P.O. Em abril de 1940, já sob a égide do Ministério da Informação, o G.P.O. foi renomeado Crown Film Unit. Grierson deixou o grupo em 1937.

[64] GRIERSON, The Documentary Idea: 1942. In: HARDY (org), 1946: 180.

crítico e começou a formular suas teses sobre o papel educativo e propagandístico do cinema.

Grierson amadureceu seu pensamento no período de insegurança política e crise econômica entre as duas guerras mundiais, quando as democracias de massa proporcionaram um intenso desenvolvimento aos meios de comunicação como a grande imprensa, o rádio, o cinema e, mais tarde, a televisão. Simultaneamente, afirmavam-se as atividades ligadas à publicidade e às relações públicas. Grierson acolheu o diagnóstico sobre a sociedade de massa feito por seu mestre, mas não o acompanhou na terapia. Lippmann apontava para a crescente complexidade do mundo moderno, a aceleração das comunicações e a especialização do trabalho, concluindo pela insuficiência de um sistema educacional baseado no conhecimento universal. Entendia que o projeto liberal de cidadãos conscientes e habilitados a tomarem as decisões concernentes ao rumo da sociedade era uma utopia. Sua representação caricatural era o personagem *John Citizen*, que ao fim de uma cansativa jornada de trabalho era convidado a expressar seu livre e racional julgamento sobre assuntos para os quais não estava verdadeiramente capacitado a opinar. Para Lippmann, a solução estaria na formação de um quadro de profissionais altamente especializados para atuar entre o Estado e o povo.[65]

Grierson absolutamente não recusava o papel de uma elite, mas entendia que o julgamento popular sobre a coisa pública era insubstituível. Logo, tornava-se indispensável e urgente um trabalho educacional em ampla

---

[65] Eis um trecho sintomático do pensamente de Lippmann: "Os problemas da imprensa, como todos os problemas do governo representativo, sejam territoriais ou funcionais, bem como os problemas da indústria, seja capitalista, cooperativista ou comunista, possuem uma fonte comum: o fracasso dos povos independentes em transcender sua experiência fortuita e seus preconceitos, inventando, criando e organizando um mecanismo de conhecimento...Este é o defeito básico do governo popular, um defeito inerente a suas tradições, e todos os seus outros defeitos podem, eu creio, ser remetidos a este". LIPPMANN, Walter. *Public Opinion*. New York: Macmillan, 1960: 364.

escala, com este fim. No contexto da moderna sociedade democrática de massa esta função não poderia ser delegada apenas à educação formal. Por um lado, a pedagogia tradicional mostrava-se avessa aos métodos dramáticos capazes de despertar a imaginação e de ligar os conhecimento gerais à realidade mais concreta do mundo, de modo a transformar-se em um modelo de ação prática e assim contribuir para a formação de uma cidadania participante. Por outro lado, os novos meios de comunicação social, onde estes métodos dramáticos vinham se desenvolvendo, proporcionavam condições excepcionais para a formação de uma consciência democrática participativa, em escala de massa.

> Muitos de nós depois de 1918 ... estávamos impressionados com o pessimismo que assolava a teoria liberal. Nós observamos o diagnóstico de homens como Walter Lippmann: como o cidadão, nas condições modernas, não podia saber tudo sobre todas as coisas o tempo todo, a cidadania democrática tornava-se impossível. Começamos a pensar em como uma apreensão dramática da cena moderna poderia resolver o problema e nos voltamos para os novos instrumentos de largo alcance como o rádio e o cinema, enquanto instrumentos para uso do governo e desfrute da cidadania.[66]

Esta "apreensão dramática da cena moderna", para a qual a educação formal se mostrava inapta, parecia a Grierson a verdadeira alavanca de uma comunicação motivacional. Na mão dos especialistas da mídia ela vinha surtindo efeitos extraordinários no sentido de comandar a atenção, os desejos e a opinião da população. Este era o mais efetivo processo "educacional" do mundo moderno - mas vinha sendo exercido em nome do entretenimento ou da informação, visando apenas o lucro e freqüentemente orientando-se para conteúdos deformantes. Era preciso apropriar-se daquelas técnicas de dramatização e interpretação para colocá-las a serviço de um verdadeiro

[66] GRIERSON, The Course of Realism. In: HARDY (org), 1946: 140

processo de educação de massa, fazendo filmes socialmente direcionados. Tecnicamente, o campo em que Grierson se propunha a atuar não era o da educação, mas da propaganda.[67] Este processo deveria se basear em dois princípios fundamentais: "a observação da vida cotidiana; e a descoberta, no real, de padrões que lhe conferiam significado para a educação pública".[68]

Tratava-se de descobrir na própria realidade os esquemas dramáticos, os modelos capazes de sensibilizar corações e mentes do homem moderno. E, afinal, agenciar estes modelos segundo uma finalidade, corolário de um projeto de cidadania instruída e ativa. A vertente "factual" do cinema - aquela que evoluíra das "vistas" primitivas para os filmes de viagem e os cinejornais - não parecia capaz de satisfazer as exigências de Grierson. Seria preciso superar o nível meramente descritivo que as caracterizava e atingir o nível interpretativo. Esta era, para Grierson, a passagem fundamental que levaria aos "verdadeiros documentários". E a chave para esta passagem estava na dramatização. Nas palavras de Paul Rotha, "mesmo uma afirmação meramente factual no documentário demanda interpretação dramática de modo a poder ser 'tornada viva' na tela".[69]

Como se vê, as idéias nucleares de Grierson não eram estéticas, mas políticas; e seu fundamento, ético. Embora o documentário seja consensualmente encarado como o nascimento de um cinema artístico na Inglaterra, para os fundadores do movimento esta era uma decorrência de preocupações de outra ordem:

---

[67] "*Propaganda* - Comunicação persuasiva. Conjunto de técnicas e atividades de informação e de persuasão, destinadas a influenciar as opiniões, os sentimentos e as atitudes do público num determinado sentido. Ação planejada e racional, desenvolvida através de veículos de comunicação, para divulgação das vantagens, das qualidades e da superioridade de um produto, de um serviço, de uma marca, de uma idéia, de uma doutrina, de uma instituição etc. Processo de disseminar informações para fins ideológicos...ou para fins comerciais"; RABAÇA, Carlos Alberto e BARBOSA, Gustavo. *Dicionário de Comunicação*. São Paulo: Ática, 1987.

[68] GRIERSON, Propaganda and Education. In: Hardy (org), 1946: 221.

[69] ROTHA, 1935: 134

> ...a 'arte' do documentário, como sempre em arte, é apenas o subproduto de um trabalho bem realizado e com profundidade. Por trás do documentário havia desde o princípio uma finalidade, a finalidade educativa com a qual estávamos lidando. Ele se desenvolveu como um movimento visando, deliberadamente, 'tornar vivo' para o cidadão o mundo em que sua cidadania era exercida, 'preencher o vazio' entre o cidadão e sua comunidade.[70]

Se os objetivos de Grierson eram facilmente defensáveis, os meios eram mais vulneráveis a críticas. Na época, o uso da propaganda pelo Estado, em tempo de paz, era associado a totalitarismo. Grierson, que se inspirava claramente na experiência soviética, desenvolveu uma argumentação específica para sustentar a validade da utilização da propaganda pelo governo inglês. Em seu artigo Propaganda e Educação,[71] ponderou sobre os riscos de um uso partidário da informação, ressaltando que estes perigos seriam facilmente neutralizados pela vigilância da imprensa, do Parlamento e do Congresso. Seus argumentos destilam uma profunda crença nas virtudes da democracia representativa e uma visão bonapartista do Estado, como "um instrumento criativo da comunidade, operando como um todo segundo objetivos definidos". No entender de Grierson, o processo de persuasão e educação desempenhado pelo Estado, longe de uma ameaça, era "a raiz mestra da idéia democrática".[72]

Todo o projeto de Grierson parece se basear na crença de que o conhecimento é o bem supremo capaz de promover a harmonia social. Cidadãos instruídos, capazes de julgar as atitudes dos governantes, tomando parte ativa nas decisões sociais e econômicas, promoveriam o bem-estar da coletividade. Em nenhum momento Grierson utiliza o conceito de classe

---

[70] GRIERSON, Propaganda... In: HARDY (org.), 1946: 221.

[71] Idem: 211-224.

[72] Idem: 217.

social. Sua noção de cidadania parece estar acima de qualquer diferença de classe, raça, sexo ou região. Esta interpretação liberal da sociedade é coerente com o papel que atribui ao Estado, como o instrumento capaz de promover a unidade social através da difusão do saber: um Estado benevolente e forte, acima dos interesses partidários.[73] A função educacional que Grierson conferiu aos meios de comunicação então emergentes[74] e a função do intelectual, como parte de uma elite iluminada, revelam extensões desta visão sócio-política humanista, liberal e otimista.

Se cinema não era um objetivo, mas sim um instrumento, como tal se prestava magnificamente. Seu poder de exposição e de sugestão era enorme. Sua capacidade de registrar as aparências sensíveis do mundo era insuperável. Sua intrínseca reprodutibilidade permitia alcançar milhões de espectadores, exibições incontáveis e uma durabilidade ímpar entre os meios de comunicação. Ao mesmo tempo, a vocação que o cinema apresentava, através da ficção, para o grande espetáculo de entretenimento, parecia ainda poder ser contestada ou, pelo menos, rivalizada.

> Eu encaro o cinema como um púlpito e o uso como um propagandista; e digo isto sem a menor vergonha porque, nas filosofias ainda imberbes do cinema, amplas distinções fazem-se necessárias. Arte é uma coisa; e quem está interessado nisto, eu sugiro, deve procurá-la onde haja espaço para sua criação; diversão é uma outra coisa; educação, no que concerne ao professor, outra; propaganda, outra; e o cinema deve ser concebido como um meio, como a escrita, capaz de muitas formas e muitas funções. Um propagandista profissional bem pode interessar-se especialmente por ele.[75]

---

[73] LOVELL vincula esta concepção de Estado à influência do neo-hegelianismo no ambiente acadêmico escocês em que Grierson foi formado; op. cit.: 19-20.

[74] O tema consistia em um dos vértices do debate intelectual de sua época. Nele intervieram Lippmann, Mannheim e Max Weber. Em um registro mais crítico, Lukács, Benjamim, Adorno e Gramsci. As posições de Grierson, de caráter néo-conservador, absolutamente não o aproximam do segundo grupo.

[75] GRIERSON, *Sight and Sound* (Winter 1933-34), apud. HARDY (org.),1946: 12-13,

Entre os veículos de comunicação de massa, este propagandista confesso escolheu o cinema. E, entre as múltiplas possibilidades que o cinema oferecia, adotou o modelo apontado por Robert Flaherty em *Nanook of the North* e *Moana*. Mas, para melhor adaptá-lo à "apreensão dramática da cena moderna", seria preciso fazer correções. Ao fazê-las, Grierson não só formulava a metodologia de trabalho do Departamento de Cinema do E.M.B. e a doutrina da escola inglesa do documentário, como também afirmava os fundamentos de uma tradição que até hoje perdura.

6. A Estética do Documentário Clássico

John Grierson estabeleceu as bases estéticas do documentário inglês em uma série de três artigos publicados a partir de 1932. Seu argumento parte da classificação dos filmes que utilizam "materiais naturais" em duas categorias distintas. Na "categoria inferior" incluiu todos aqueles que meramente descrevem a realidade. Na "superior" estariam os únicos filmes que, a seu ver, deveriam ser denominados documentários: "neste ponto, passamos das descrições simples (ou fantasiosas) do material natural, para o seu arranjo, rearranjo e formalização criativa".[76]

O exemplo fundamental desta "nova forma de arte" havia sido dado por Flaherty, ao repudiar a mecânica dos estúdios, que "ignoravam a possibilidade de abrir as telas do cinema para o mundo real". Contratado para realizar *Moana* - "um novo Nanook", nos mares do sul - Flaherty teria se recusado a impor aos habitantes de Samoa um drama artificial concebido pelos roteiristas de Hollywood e se negado a contratar atores profissionais. "O documentário deve fotografar a cena viva e a história viva ... nós acreditamos que o ator original (ou natural) e a cena original (ou natural) são os melhores guias para uma interpretação cinematográfica do mundo moderno".[77] Para captar os padrões e modelos dramáticos na própria locação, era preciso que a filmagem fosse antecedida de um minucioso trabalho de convivência e observação.

> Flaherty ilustra melhor do que ninguém os princípios fundamentais do documentário. (1) É preciso dominar o material na locação e

[76] GRIERSON, First Principles or Documentary: In: HARDY (org), 1946: 79.

[77] Idem: 80.

> ganhar intimidade com ele para ordená-lo. Flaherty imerge por um ano, até dois. Ele vive com a população local até que a história conte-se "por si mesma". (2) Devemos concordar com sua distinção entre descrição e drama. Mas, encontraremos outras formas de drama ou, mais precisamente, outros tipos de filme do que aquele que ele escolheu; mas é importante fazermos a distinção primária entre um método que apenas descreve valores superficiais de um assunto e o método que mais explosivamente revela sua realidade. Você fotografa a vida natural, mas também, pela justaposição do detalhe, a interpreta".[78]

Aqui está o conceito de "tratamento criativo da realidade" que foi difundido como a definição griersoniana do documentário. Tratamento criativo porque, partindo da observação direta da realidade, não se limita a descrevê-la, mas propõe um viés interpretativo, através da dramatização. Ao mesmo tempo que o trecho acima citado marca a adoção, por Grierson, do método flahertiano de observação participante como pesquisa dramatúrgica, marca também a bifurcação que os separa. Grierson identificava-se apenas parcialmente com o cinema de Flaherty. Para atingir seus objetivos sociais e educacionais, seria preciso formular "outras formas de drama, ... outros tipos de filme".

São duas as divergências principais, que se encontram imbricadas. A primeira delas reside naquilo que Grierson denomina "neorousseaunismo" de Flaherty. A procura de personagens primitivos em regiões remotas, a nostalgia por costumes superados, o conflito contra a natureza hostil, tudo isso configurava, aos olhos de Grierson, o sentimentalismo e o escapismo que afastariam Flaherty dos problemas urgentes colocados pela sociedade moderna. Neste ponto fica patente a distância percorrida entre aquele crítico de *Moana* - que seis anos antes se encantava com os horizontes distantes dos mares do sul - e o ideólogo do documentário comprometido com o seu tempo

---

[78] Idem: 81.

e o seu meio urbano-industrial. Grierson agora reconhecia que Flaherty havia elevado a tradição romântica do *travelogue* em um grau, ao introduzir a dramaticidade. Mas, era preciso elevá-la em mais um grau para dotá-la de uma finalidade social. Se Flaherty estava interessado em personagens lutando pela sobrevivência em um ambiente selvagem, os documentaristas ingleses prefeririam abordar "a luta pela sobrevivência em meio à abundância".[79] Paul Rotha veio a insistir nesta crítica:

> Documentário idílico é aquele sem propósito significativo. Toma o romantismo como bandeira. Ignora a análise social. Assume idéias ao invés de fatos. Marca uma volta reacionária à idolatria do heróico, à admiração do barbárico e à instituição do 'Líder'.[80]

O comentário de Rotha remete à segunda divergência que separa Grierson de Flaherty: a história baseada no herói individual. A estética propugnada por Grierson opunha o público ao privado. Conflitos de ordem pessoal, introspecção, tudo o que podia ser associado à dramaturgia burguesa romanesca era repudiado em nome da lógica coletiva da moderna sociedade industrial. O indivíduo, como pivô dramático, estaria irremediavelmente superado em um mundo complexo, comandado por forças impessoais. Mais do que isso, o individualismo seria uma das causas da anarquia social da época. Logo, era preciso superar o herói individual - tanto o "decente", de Flaherty, como o "indecente", dos estúdios.

A incógnita da equação griersoniana consistia em um método narrativo capaz de superar tanto o modelo teatral e romanesco adotado pelo cinema de entretenimento quanto a poetização do exotismo ao gosto de Flaherty. Uma possível alternativa estaria contida nos filmes russos em que o heroísmo assumia uma dimensão coletiva e associava-se ao comportamento

---

[79] Idem: 82.

[80] ROTHA, 1935: 120.

da massa. Além da superação do personagem individual e sua psicologia, pelo menos outros dois aspectos do cinema soviético interessavam muito de perto a Grierson. O primeiro deles era a montagem. Os russos - Vertov, Kuleshov, Pudovkin e Eisenstein à frente - viam na montagem o próprio fundamento da arte cinematográfica. Suas teorias e experiências práticas vinham exercendo grande influência fora da União Soviética. Um dos principais focos desta influência se deu no Departamento de Cinema do E.M.B.[81] Outro aspecto era a estreita relação entre a escolha do tema e a finalidade social dos filmes. Nenhuma cinematografia havia produzido um cinema de propaganda social mais prolífico e efetivo que a soviética. Mas, nem por isto o cinema russo constituía um modelo aplicável ao documentário inglês. Grierson recusava seus métodos de dramatização intensa, a estruturação da ação em torno de enredos e as tendências ao melodrama e a um romantismo revolucionário.[82]

Outro possível modelo narrativo estaria na corrente que Rotha veio a denominar "realismo continental", representada por filmes como *Berlin, Sinfonie der Grosstadt* (*Berlim, Sinfonia de uma Metrópole*, Walter Ruttmann, 1927).[83] Trata-se de produções independentes da grande indústria francesa e alemã, inspiradas pela *avant-garde*, que minimizavam o enredo para privilegiar as potencialidades plásticas da imagem e da montagem. Partindo de imagens abstratas e puros efeitos rítmicos, alguns cineastas desta tendência interessaram-se pela representação cinematográfica de figuras e estruturas

---

[81] Ainda nos EUA, Grierson havia colaborado com a versão de *Bronenosetz Potemkine* (*O Encouraçado Potemkin*, Sergei Eisenstein, 1927) para língua inglesa e estudara minuciosamente a obra dos principais diretores russos.

[82] Ao referir-se à escola documentária inglesa como um movimento animado por fins propagandísticos, mais de uma vez Grierson menciona a Rússia de modo paradigmático.

[83] *Berlim* havia desencadeado uma onda mundial de filmes sobre um dia na vida de uma cidade. São Paulo foi objeto de um deles: *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (Rodolfo Lex Lustig e Adalberto Kemeny, 1929). Grierson chegou a afirmar que "a cada 50 projetos apresentados pelos principiantes, 45 são sinfonias de Edinburgh ou de Ecclefechan ou de Paris ou de Praga". GRIERSON, First Principles..., op. cit.:83.

urbanas. Ao abandonarem os estúdios e levarem suas câmeras para as ruas das grandes metrópoles, começavam a estabelecer pontos de contato com o documentário inglês. Estes filmes representavam um rompimento com a procura de inspiração em terras distantes e personagens exóticos, principal ponto de apoio da "tradição romântica". Grierson encontraria neste "realismo" o manancial mais adequado à sua "aventura na observação pública":

> Desejávamos construir o drama a partir do cotidiano, nos colocando contra a predominância do drama extraordinário: um desejo de trazer o olhar do cidadão, dos confins da terra para a sua própria história, para aquilo que está acontecendo debaixo do seu nariz. Daí nossa insistência com o drama que ocorre na soleira da porta.[84]

Outra afinidade decorria do caráter "sinfônico" destes filmes "urbanos" - sua estrutura análoga a um fluxo orquestrado de imagens. Seus efeitos dramáticos não decorriam de enredos, mas da curva rítmica de movimentos do amanhecer, dos homens nas ruas, das fábricas e das casas noturnas. Nesta exploração do ritmo dos eventos Grierson via uma valorização de características intrínsecas ao meio fílmico e uma possibilidade do cinema libertar-se tanto da história derivada da literatura como da encenação derivada do palco teatral. Mesmo considerando estas qualidades, Grierson não identificava aí o modelo que buscava. Estes filmes traziam, do berço vanguardista, a marca do esteticismo: a "arte pela arte". Os pequenos episódios cotidianos, ainda que habilmente articulados por uma montagem analítica, eram carentes de uma qualidade que Grierson reputava fundamental: a finalidade. Aqui nós reencontramos o ponto central do griersonismo. A arte não é um fim, mas "o sub-produto de um trabalho bem realizado" Sem uma finalidade social, a observação se perde no puro

---

[84] GRIERSON. In: *The Fortnightly Review*, ago. 1939; apud HARDY, 1946: 15.

movimento. E a beleza, quando alcançada, reflete "um lazer egoísta e uma estética decadente".[85]

A crítica ao romantismo de Flaherty, à dramatização intensa dos soviéticos e ao esteticismo das vanguardas; paralelamente à valorização dos "materiais naturais", da montagem rítmica e dos temas ligados à sociedade moderna; foram as balizas que orientaram Grierson no esboço de um método narrativo para o documentário inglês de propaganda. Mas, este método nunca foi satisfatoriamente formulado. A presteza em rejeitar certos modelos e em apropriar-se de alguns aspectos de outros não chegou a resultar na proposição de uma plataforma estética original.

A teorização de Grierson sobre as questões formais é escassa. Um dos raros exemplos pode ser encontrado na última parte de seus artigos sobre os princípios do documentário, onde são esboçados três métodos de manipulação do movimento como "tratamento criativo da realidade". O primeiro consiste na forma sinfônica pura, apenas acrescida de finalidade. A interpretação decorre do comentário visual, privilegiando o ritmo dos próprios eventos para deles extrair emoção e significado social. O exemplo é *Cargo from Jamaica* (Basil Wright, 1933). O segundo implica em modular os ritmos através de elementos familiares ao drama: suspense e clímax. Neste caso, a interpretação decorre da tensão entre forças conflitantes. O exemplo é *Granton Trawler* (Edgard Anstey, 1934). O terceiro método integra imagens poéticas ao movimento, visando criar atmosferas e estados de ânimo. A interpretação se dá através da referência simbólica a uma associação natural de idéias, como na linguagem literária da poesia. O exemplo é *Drifters*. Tanto Grierson quanto Rotha enfatizam que estes três métodos podem estar

---

[85] GRIERSON, First Principles..., op. cit.: 84. Nesto aspecto, Vertov aparentemente tinha muito a oferecer à escola inglesa. Embora seus filmes mais importantes tenham sido apresentados em Londres, alguns na presença do autor, Grierson e seus seguidores não registraram uma recepção entusiástica.

presentes no mesmo filme, seu peso dependendo das preferências do diretor. Ambos submetem estes métodos de manipulação do movimento ao que denominam "tratamento dialético",[86] um ponto insuficientemente desenvolvido em seus escritos.

A formulação de um "tratamento dialético" como instância suprema de uma forma documentária parece decorrer menos da adoção genérica do pensamento marxista pela escola inglesa do que de teses especificamente cinematográficas formuladas pelos cineastas e teóricos soviéticos, especialmente Pudovkin e Eisenstein.[87] Ainda assim, em certas passagens de *Documentary Film* encontramos pressupostos marxistas. Um exemplo está contido no diagnóstico da dificuldade dos realizadores ingleses em contemplar a relação entre o homem e a sociedade. Seus colegas pareciam não entender a "base materialista" do método documentário, ou seja, o conceito de que são as condições materiais da civilização que criam e condicionam as concepções culturais, sociológicas, políticas e estéticas da sociedade.[88] A mesma submissão das instâncias da superestrutura à base econômica será retomada em outro trecho, através de uma citação do Prefácio à Crítica da Economia Política, de Marx. Neste ponto, a "abordagem materialista" se interliga ao "método dialético".

> Bem freqüentemente temos descoberto que as relações sociais e econômicas contidas no tema são as verdadeiras forças que

---

[86] O último dos três artigos de Grierson sobre os princípios do documentário, que justamente intitula-se The Symphonic Film, assim conclui: "A aplicação dramática da forma sinfônica não é, *ipso facto*, a mais profunda ou mais relevante. As considerações sobre as formas não dramáticas ou sinfônicas, mas dialéticas, revelarão isto mais claramente". In: HARDY (org), 1946: 89.

[87] Como já vimos, o ideário de Grierson era liberal. Rotha, por sua vez, é descrito por WAKEMAN como tendo "herdado a mentalidade conservadora de seu pai", op. cit.: 977. Por outro lado, a aplicação do materialismo dialético ao cinema tinha sido defendida, entre outros, por Eisenstein em "*Dramaturgie der Film Form*", escrito originalmente em alemão, em abril de 1929. Traduzido para o inglês, o artigo foi publicado em Londres, na edição de setembro de 1930 da revista *Close Up*, com o título "*A Dialectical Approach to Film Form*". Talvez esta tenha sido uma das fontes da reiterada referência a um "tratamento dialético" por Grierson e Rotha. EISENSTEIN, 1990: 49-69.

[88] ROTHA, op. cit.: 124.

> controlam o documentário ... 'O modo de produção da vida material determina o caráter geral do processo da vida social, política e espiritual', escreveu Marx. Este raciocínio está por trás da abordagem de todo documentário bem sucedido. A melhor formação para os documentaristas consiste no modelo dialético...[89]

O resumo do "método dialético de raciocínio filosófico" apresentado por Rotha consiste em um sistema esquemático de tese-antítese-síntese. Sua aplicação cinematográfica se daria tanto no tratamento do tema como na construção do filme.

> A abordagem dialética governa a análise da ação no documentário. Em todo trabalho assumido, seja sobre a pesca ou sobre a metalurgia, há forças conflitivas, a segunda surgindo da primeira e do seu choque resulta uma síntese. Ao interpretar o material, o documentarista pode, de acordo com o seu caráter, introduzir os elementos de imagem poética, de tensão dramática e de movimento sinfônico. E de uma única sequência o método pode ser extensivo ao todo.[90]

Esta subordinação do movimento e da forma sinfônica a um "tratamento dialético" estava longe de proporcionar o modelo narrativo buscado pelo documentário inglês. Grierson, tão prolífico na defesa das finalidades sociais e na crítica dos filmes, não chegou a formular com clareza seus princípios formais e estéticos. Vejamos, em resumo, como ele se colocou frente à questão da narratividade, que reputava fundamental. Seu primeiro passo foi negar a mera descrição da realidade, característica das modalidades inferiores do filme "factual", designando como documentário somente os filmes capazes de um "tratamento criativo" dos materiais naturais. Este tratamento criativo foi associado à dramatização, em um sentido amplo. Os esquemas dramáticos deveriam ser buscados no próprio contato do cineasta com o seu objeto. A "história viva" daí decorrente deveria ser encenada pelos

[89] Idem: 234.

[90] Idem: 235.

próprios "atores naturais". Mas, ao descartar o herói individual como suporte narrativo, Grierson tendeu a afastar-se da história, preferindo apoiar-se nos movimentos rítmicos dos próprios eventos, para privilegiar os aspectos públicos e coletivos. A forma sinfônica, eventualmente associada à tensão ou a imagens poéticas, proporcionaria o arcabouço da estruturação do filme, tudo submetido a um tratamento dialético insuficientemente conceituado.

Paul Rotha parte dos mesmos pressupostos, consegue vislumbrar melhor os impasses e chega a esboçar possíveis soluções. Seu livro *Documentary Film* reconstitui diversos argumentos de Grierson. Em raros pontos eles não coincidem. Um deles é o papel reservado ao personagem. Rotha entende que uma das principais diferenças entre o filme de enredo e o documentário reside em que este não depende de um enredo, mas de um tema, que deve expressar um objetivo definido. Na medida em que o documentário não se baseia em histórias individualizadas, os seres humanos que mostra são sempre uma ilustração do tema. Segundo Rotha, ao recusar o personagem individual, o documentário inglês não vinha conseguindo relacionar a massa ao indivíduo e freqüentemente perdia-se em uma afirmação impessoal de fatos. Os filmes eram capazes de extrair emoção dos eventos e dramatizar os temas, mas desprezavam o imenso potencial comunicacional do ser humano na tela. Para que o documentário pudesse alcançar seus objetivos propagandísticos e atingir amplas parcelas da população, seria preciso ir ao encontro do desejo das platéias de ver seres humanos e acompanhar suas emoções. O problema central, para Rotha, estaria na correta compreensão do lugar que ocupa o indivíduo na sociedade e na sua adequada tradução cinematográfica. A solução haveria de incluir o personagem:

> Evidentemente, só podemos chegar a uma expressão real e completa da cena e da experiência modernas se as pessoas forem relacionadas adequadamente com o seu ambiente. Para isto, é preciso criar e desenvolver o personagem. É preciso que as idéias não evoluam somente no tema, mas também na mente dos personagens, com os quais o público deve se identificar. Pois só assim o documentário atingirá seus objetivos sociológicos e propagandísticos.[91]

Neste ponto, a argumentação de Rotha fazia eco às tendências no seio do movimento documentarista inglês que pleiteavam uma maior liberdade de métodos expressivos.[92] Por outro lado, estava sintonizada com os debates em curso na União Soviética. Em meados da década de 30 o personagem coletivo foi alvo de violentos ataques, que desembocaram na Conferência dos Trabalhadores do Cinema Soviético, em 1935. O método da "tipagem"[93] também era alvo de críticas e tendia a ser abandonado, em favor do uso de atores profissionais capazes de construir o "personagem de classe" bem representado por *Tchapaiev* (Serge e Georges Vassiliev, 1934). A seguinte autocrítica de Eisenstein sobre o abandono do argumento revela um certo parentesco entre os dilemas dramatúrgicos enfrentados na mesma época pelo cinema soviético e pelo documentarismo inglês:

> Levamos a ação coletiva e de massa para a tela, em contraste com o individualismo e o drama do 'triângulo' do cinema burguês. Eliminando a concepção individualista do herói burguês, nossos filmes daquele período fizeram um desvio abrupto - insistindo na

[91] Idem: 128.

[92] O seguinte depoimento de Edgar Anstey é sintomático do estilo de liderança de Grierson, da questão do personagem e das discordâncias estéticas no seio do grupo: "Quando assistíamos materiais filmados - sempre uma situação amedrontadora, pois Grierson costumava falar com firmeza e com um saudável descaso por nossas sensibilidades artísticas - as cenas eram individual e impiedosamente avaliadas, com pouca consideração à linha do filme, muito menos ao roteiro, se é que havia. Embora nossos filmes fossem artisticamente satisfatórios enquanto composição (mais aparentados com a música do que com a literatura) eles tinham pouco a dizer sobre as pessoas que nele apareciam. A caracterização era formal e heróica, no antigo estilo soviético. O trabalhador poderia ser magnificado contra o céu por um ângulo baixo, simbolizando a virtude proletária. Algumas vezes podia haver um certo humor, mas a caracterização nunca era mais do que epidérmica". ANSTEY, 1966: 2.

[93] Resumidamente, *tipagem* designa o uso de atores não-profissionais para representar tipos humanos facilmente identificáveis pelo público.

> concepção da massa como herói. Nenhum cinema refletira antes uma imagem da ação coletiva. Agora a concepção de coletividade deveria ser retratada. Mas nosso entusiasmo produziu uma representação unilateral das massas e do coletivo; unilateral porque coletivismo significa o desenvolvimento máximo do indivíduo dentro do coletivo, uma concepção irreconciliavelmente oposta ao individualismo burguês. Nossos primeiros filmes de massa omitiram este significado mais profundo.[94]

Paul Rotha não chegaria a uma formulação tão clara quanto a de Eisenstein. No fundo, o problema com que se debatia era o da demarcação ambígua de uma posição diferenciada do documentário frente ao regime narrativo institucionalizado da ficção. Rotha assumia que um realismo social que efetivamente se dispusesse a relacionar a massa com o indivíduo não poderia prescindir de alguma forma de representação atorial. Mas, também, deveria evitar a teatralização artificial que caracterizava os filmes de enredo. Por isto, considerava que a "tipagem" ainda era o melhor método para que o documentário colocasse na tela homens e mulheres reais. Não chegava a descartar a utilização de atores profissionais, mas considerava que os "atores naturais" proporcionavam ao cineasta uma espontaneidade quase insubstituível. A dificuldade consistia em escolher estes atores, extrair deles a atuação necessária, articular corretamente a sua representação com o ambiente, tudo em função do tema do documentário e das finalidades que o presidem. Uma condição essencial seria conhecer intimamente seu "ator natural", saber o que pensa e sente, de modo a compensar a falta de treinamento técnico pela autenticidade do próprio papel que ele representa na comunidade. Ao contrário, parecia a Rotha que alguns cineastas combatiam o seu "material humano natural", ao invés de interagir produtivamente com ele:

> Provavelmente é por esta razão que a maioria dos nossos documentaristas tem evitado o ser humano, contentando-se com as

[94] EISENSTEIN, 1990: 23. Originariamente in *Sovietskoie Kino*, dez. 1934.

> avaliações superficiais dos indivíduos e concentrando seus esforços nas estruturas inanimadas e nos aspectos impessoais das realizações humanas. Eles têm dificuldade em lidar com o desempenho de seus atores naturais.[95]

A ênfase no ser humano e na sua caracterização, bem como a necessidade de desenvolver técnicas específicas para lidar com não-profissionais, levaram Rotha a uma sobrevalorização dos métodos de trabalho de Flaherty, que com *Nanook of the North* parece ter sido um precursor intuitivo da "tipagem". Conteúdo romântico à parte, Flaherty continuava impondo-se como a principal referência metodológica no trato com a "cena natural" e com o "ator natural". A importância atribuída por Rotha ao personagem corresponde, afinal, a uma autocrítica velada ao formalismo e à desumanização que imperavam na escola inglesa.

A falta de uma conceituação mais rigorosa do documentário, do ponto de vista formal, contrasta com a profusa formulação de objetivos sociais e educacionais para o gênero. Em alguns momentos de excesso retórico, Grierson chegou a opor estes dois planos, propugnando uma "antiestética".

> O documentário, desde o início - quando nós primeiro separamos nossas teorias de finalidade pública daquelas de Flaherty - era um movimento 'antiestético'. Todos nós, eu creio, sacrificamos algumas de nossas capacidades 'artísticas' pessoais e o prazer vaidoso que as acompanha. O que complica a história é que nós sempre tivemos o bom senso de usar os estetas ... Paradoxalmente, foi com a ajuda estética do mais alto nível de pessoas como Flaherty e Cavalcanti, nossos companheiros, que nós dominamos as técnicas necessárias para os nossos propósitos não propriamente estéticos.[96]

Esta avaliação retrospectiva de Grierson foi feita no Canadá, em 1942, quando o movimento documentário inglês encontrava-se, sob a direção do Ministério da Informação, inteiramente engajado no "esforço total" exigido

[95] ROTHA, 1935: 185.

[96] GRIERSON, The Documentary Idea: 1942. In: HARDY (org), 1946: 179.

pela guerra mundial. Nela Grierson torna patente a submissão dos meios aos fins e do privado ao público. Tanto Flaherty como Cavalcanti - que aos olhos de Grierson haviam dado mostras de grande sensibilidade artística e habilidade técnica, no entanto criando obras de pouca "utilidade pública" - foram convocados a colaborar com seu talento pessoal para o esforço coletivo de dar vida à cidadania através do documentário de propaganda. A expressão "antiestética", longe de significar um desprezo pela arte, é mais um sintoma da ênfase de Grierson nos objetivos sociais do documentarismo, em contraste com a "arte pela arte" e o egocentrismo do artista burguês. Ao longo de seus escritos são abundantes as referências ao documentário como uma forma superior de arte, que preenche uma finalidade coletiva mais elevada que o mero entretenimento.

O "bom senso de usar os estetas" efetivamente resultou em uma produção de elevado nível técnico e artístico, assegurando por toda uma década a estabilidade institucional necessária ao desenvolvimento das pesquisas que se impunham, sobretudo na nova tecnologia do sonoro. Foi neste campo, aliás, onde a escola inglesa deu sua contribuição mais consistente à estética cinematográfica.[97] De modo algum podia-se chamar de "antiestética" a produção do E.M.B. ou, menos ainda, do G.P.O., caracterizadas por um rigor formal tão excessivo que levou Anstey a dizer que "a forma era tudo". E acrescentou: "Narrativa não era mais do que um aspecto da forma em que as imagens eram compostas - imagens que podiam ser estilizadas quase ao ponto da abstração".[98] Se este formalismo não parece

---

[97] O movimento documentário inglês tomou impulso exatamente no momento em que o som era incorporado ao cinema. O descomprometimento com a narrativa clássica possibilitou um amplo campo de pesquisa para a utilização dramática e não-ilustrativa de música, ruídos e palavras. Músicos e poetas, como Benjamin Britten, Walter Leight e W.H.Auden, participaram da equipe de filmes que se tornariam exemplares por seu caráter inovador no campo da técnica e da estética cinematográfica. Alguns exemplos marcantes são *Coal Face* (Alberto Cavalcanti, 1935), *Night Mail* (Basil Wright e Harry Watt, 1936) e *Song of Ceylon* (Basil Wright, 1935).

[98] ANSTEY, 1966: 2.

compatível com os objetivos propagandísticos do griersonismo, ele revela bem as contradições entre a retórica do movimento e seus resultados fílmicos.

Não podemos resumir toda a produção do grupo liderado por Grierson em uma única fórmula, sem cair em simplificações. Mas, a grosso modo, o modelo estético afinal gestado pela escola inglesa, que passamos a denominar *documentário clássico*, pode ser resumido nas seguintes características estruturais: imagens rigorosamente compostas, fusão de música e ruídos, montagem rítmica e comentário em voz *off* despersonalizada. Este modelo será a base daquilo que Bill Nichols denominará "modo expositivo de representação"[99] e que examinaremos no cap. 9. Apesar da diversidade de manifestações expressivas no domínio do documentário, este modelo clássico transformou-se, por mais de vinte anos, na própria tradução do termo documentário; como margens que delimitaram o gênero e que remeteram todas as variações mais radicais à categoria de desvio, "experimentação" ou estilo individual. Somente no início dos anos sessenta este modo será efetivamente questionado e perderá a sua hegemonia.

Nesta genealogia da idéia do documentário não cabe uma avaliação detalhada das conseqüências práticas das teses de Grierson, mas não podemos deixar de mencionar o quanto as condições concretas de produção dentro de organismos públicos influenciaram a moldagem deste pensamento. Paul Rotha demonstrou ter consciência destas limitações institucionais. Ao comentar, por exemplo, o quanto os filmes do E.M.B. evitavam as questões sociais e econômicas mais gerais sugeridas pelos temas, considerou esta superficialidade inevitável no contexto de uma instituição que tinha como objetivo "tornar vivo o Império".[100] Não há dúvida de que a defesa teórica de uma cidadania ativa e participante contradiz com a defesa, na prática, das

[99] NICHOLS, 1991: 34-38.
[100] ROTHA, 1935, 127.

estruturas coloniais britânicas. E efetivamente era este o papel do E.M.B. Por outro lado, as preocupações sociais dos documentaristas eram assimiladas com dificuldade por um governo conservador. Grierson precisou desenvolver uma retórica específica para lidar com este problema.[101] Boa parte de suas idéias foram formuladas no sentido de obter legitimação para seu trabalho, enquanto um serviço de utilidade pública acima de interesses pessoais ou partidários. Grierson era consciente de que a volumosa soma de recursos de que necessitava não poderia depender do livre mercado exibidor nem de uma eventual filantropia privada.

> Foi na interpretação educacional e não na interpretação política ou estética que o filme documentário encontrou uma 'demanda', logo, tornou-se financiável. Este ponto é de grande importância na apresentação do filme documentário como uma contribução fundamental para a informação governamental e também para a teoria educacional. Tornou-se financiável porque, por um lado, foi ao encontro da necessidade do governo de um meio atraente e dramático que pudesse interpretar as informações do Estado. Por outro lado, foi ao encontro da necessidade dos educadores de um meio atraente e dramático que interpretasse a natureza da comunidade. Um proporcionava o público; o outro, o patrocínio. Assim fechava-se o ciclo econômico.[102]

A obra maior de Grierson consistiu na laboriosa construção deste ciclo econômico, criando, através de filmes, mas sobretudo de retóricas e ações persuasivas, as condições para que o documentário inglês pudesse aflorar. A própria adoção do termo documentário está comprometida com esta estratégia de legitimação. Em 1926, ao introduzir na terminologia cinematográfica de língua inglesa a palavra *documentary*, "em um artigo

---

[101] Lovell cita um texto em que Grierson procura dissociar o compromisso com a coletividade do compromisso com os eventuais ocupantes do aparelho de Estado: "É importante notar, no entanto, que nada se pode esperar dos governos (como patrocinadores) além daquilo que chamarei grau de sanção geral - que não é o grau de sanção do partido no poder, mas sim de todos os partidos no Parlamento ou no Congresso". LOVELL, 1972: 21.

[102] GRIERSON, Propaganda and Education. In: Hardy (org), 1946: 222.

apressado para um jornal de New York",[103] Grierson estava apenas reafirmando o senso comum: o "valor como documentário" de *Moana* estaria na cobertura dos eventos cotidianos de um jovem polinésio e sua família". Dito de outro modo, Grierson reconhecia a pertinência de *Moana* ao gênero do filme de viagem - a que os franceses denominavam *documentaire*, na esteira de uma ideologia naturalista e positivista que atribuía o caráter de documento visual às imagens fotográficas de paisagens desconhecidas e de culturas exóticas registradas por exploradores e cientistas. Como já vimos, Grierson não considerava este aspecto como o mais importante. Nem muito menos viria a considerar depois - meros "relatos visuais" eram característica dos *travelogues* e de outras "formas inferiores". Mas, na passagem para a década de 30, o termo já ganhara outros contornos, começando a ser associado a cineastas afirmados no ramo não-ficcional do cinema mundial. Além de Flaherty na América, havia os soviéticos Vertov, Schub e Turin; na Europa, havia Ruttmann, Cavalcanti, Ivens, Stork, Epstein e Vigo; os cinejornais se sofisticavam; enfim, o termo documentário não mais designava "filme de viagem", na antiga acepção francesa. Por outro lado, sua raiz etimológica lhe conferia uma sobriedade nada desprezível.[104] As imagens filmadas em exteriores, com "atores naturais", beneficiavam-se de uma autoridade firmemente plantada na ideologia documental que antecedeu o próprio cinematógrafo. Daí a conveniência de seu emprego para chancelar o trabalho propagandístico junto a agências governamentais. Por outro lado, esta mesma ideologia documental vinculava o termo a uma tradição naturalista e a um tratamento pedagógico literário e descritivo, nada conveniente à afirmação de "uma nova e vital forma de arte". Estas contradições afloram já nas primeiras

---

[103] GRIERSON, no prefácio a ROTHA, 1935: 7.

[104] Para uma avaliação do percurso etimológico do termo *documentary*, ver GILES, Dennis, The Name Documentary: A Preface to Genre Study, in *Film Reader* 3, 1978. Também, ROSEN, in: RENOV (org.), 1993: 65-71.

palavras do artigo em que Grierson fixa seus princípios gerais: "Documentário é uma denominação desajeitada, mas deixemos assim".[105] Nos anos 50, estigmatizado no Brasil como documentarista, Cavalcanti manifestou um desconforto ainda maior com o termo. Ao referir-se à contribuição britânica ao documentário, procurou explicar a sua adoção:

> A palavra documentário tem um sabor de poeira e de tédio. O escocês John Grierson, interpelado por mim a respeito do batismo de nossa escola que, dizia eu, realmente poderia ser chamada 'Neo-realista' - antecipado o cinema italiano de após-guerra - replicou que a sugestão de um 'documento' era um argumento muito precioso junto a um governo conservador.[106]

A adoção do termo, por conveniência conjuntural, marcaria estruturalmente a tradição documentária. Doravante, todos aqueles que se inscrevessem no domínio do documentário estariam inapelavelmente vinculando-se a uma palavra com conotações de evidência e prova. A adoção oportunista deste termo nunca deixou de provocar questionamentos internos e externos,[107] bem como tentativas de definições que viessem a minorar as ambigüidades do batismo griersoniano.

Podemos agora sintetizar a fundação do documentário clássico no duplo movimento executado, ao longo de uma década, por Flaherty e, no lance seguinte, por Grierson e Rotha. O primeiro recorreu aos dispositivos narrativos do modo de representação institucional para abordar a "cena natural", estabelecendo assim um protótipo. Os ingleses se apropriaram do

---

[105] GRIERSON, First Principles on Documentary. In: HARDY (org), 1946: 78.

[106] CAVALCANTI, 1957: 64. Guido Aristarco comenta os diversos pontos de contato entre os dois movimentos cinematográficos e sugere: "E não pode considerar-se em certos pontos um neo-realismo *avant la lettre* o manifesto sobre o documentário?". ARISTARCO, 1963: 61.

[107] Um exemplo, entre muitos, da tendência nominalista de subsumir a tradição do documentário ao termo que a designa: "É num momento púbere entre a inocência e a razão imparcial que nasce o termo *documentário*. Etimologia das mais equivocadas. Documentário. Documentar. Documento: prova. O que pode provar um filme?". MENDES, David, Documentário Nunca Mais, in: *Caderno de Crítica* 6, Rio de Janeiro: FCB, 1989: 71.

método de pesquisa e dramatização de Flaherty, acrescentaram a ele uma finalidade social e formularam uma retórica que ordenava e hierarquizava todos os gêneros "factuais" segundo seus objetivos propagandísticos. Antes de passarmos aos desdobramentos da constelação instituída por este duplo movimento, é preciso fixar melhor alguns aspectos de sua fundação.

A intervenção de Flaherty foi original porque, ao contrário do senso comum de sua época, demonstrou que o que a câmera registrava não era a "realidade total", mas apenas fragmentos de sua aparência visual. A revelação, não apreensível à primeira vista, dependia de um trabalho de interpretação: observação, planejamento, caracterização, filmagem e montagem. *Nanook of the North* não recorria a nenhum enredo, mas tinha continuidade. Não pretendia descrever aspectos de uma realidade, mas dramatizá-la. É da sequência que procurava extrair o seu sentido. Logo, o filme de Flaherty possuía mais semelhanças do que dessemelhanças com o que hoje conhecemos como "filme clássico de ficção". Lidando com diferentes "materiais" e através de diferentes metodologias, ambos opunham-se à era pré-clássica pela articulação de dispositivos narrativos que produziam sentido através de continuidade e sequência. Apesar de sua oposição às "artificialidades" do estúdio e às invencionices dos roteiristas da indústria, o documentário não criou uma "sintaxe fílmica" alternativa ao filme narrativo dominante, mas tem neste a sua própria condição de possibilidade.

Já a intervenção de Grierson se deu no sentido de submeter a produção cinematográfica - ao menos a que lhe concernia - a uma finalidade educacional e propagandística. Com isso, afirmou o papel social de uma vanguarda esclarecida: "os líderes do povo e dos instrumentos da opinião pública".[108] Flaherty e Grierson, cada um a seu modo, nunca tiveram a ilusão

---

[108] GRIERSON, The Documentary Idea: 1942. In: HARDY (org), 1946: 182.

de uma abordagem inteiramente "objetiva" do real. O primeiro, como já vimos, construiu seus dramas sem preocupações extremas de fidelidade, assumindo que às vezes era preciso mentir para comunicar o verdadeiro sentido das coisas. O segundo baseava seu trabalho na intervenção subjetiva do realizador enquanto intérprete da sociedade. Rotha, por sua vez, considerava um equívoco esperar do documentário uma afirmação verdadeira sobre os eventos: "nenhum documentário pode ser completamente verdadeiro, pois não existe uma verdade, no momento em que as transformações sociais estão sempre a contradizer-se".[109] Se não chegaram a formular teoricamente uma plataforma estética para o documentário, os ingleses desenvolveram uma ruidosa retórica centrada nas finalidades sociais do gênero. Uma das muitas expressões deste compromisso do documentário com a reforma social é sintetizada nesta declaração de Grierson:

> ...a idéia de um espelho voltado para a natureza não é tão importante numa sociedade dinâmica e mutante quanto a de um martelo que a forja ... É como um martelo e não como um espelho que eu tenho procurado usar o meio que caiu em minhas inquietas mãos.[110]

Dramatização, interpretação e intervenção social, tais são os atributos do documentário para os fundadores. Em nenhum deles se nota o menor traço de documento ou prova. Ao contrário de um espelho que reflete a natureza e a sociedade, é como uma ferramenta para transformá-la que o documentário é formulado por aqueles que lançam as bases de sua tradição. Se voltarmos agora à definição oficial de 1948, entenderemos até que ponto, na sua generalidade quanto à forma e aos meios, e na sua ênfase nas finalidades e nas motivações do cineasta, ela foi moldada para contemplar os fundamentos estabelecidos pelo griersonismo.

---

[109] ROTHA, 1935: 133.

[110] Apud. HARDY (org.), 1946: 24.

7. Novas Técnicas, Novos Métodos

O "sabor de poeira e de tédio" que Alberto Cavalcanti associou à palavra documentário expressava bem o senso comum em meados da década de cinquenta. Em muitos países, os espaços de exibição haviam se ampliado e o documentário de curta-metragem passara a compor, juntamente com o cinejornal, a pré-sessão que antecedia o longa-metragem de ficção. Mas, este produto rotineiramente exibido conservava muito pouco do rigor formal que caracterizara a época de ouro do griersonismo.[111] Honrosas exceções à parte, nos anos 1940 e 1950 o documentário tornara-se uma espécie de palestra ilustrada, onde o comentário verbal determinava a edição das imagens.

Desde o advento do sonoro, o comentário ilustrativo em voz *off* foi uma solução narrativa evitada pelos documentaristas dotados de maiores ambições artísticas.[112] Alguns buscavam um tratamento impressionista ou poético para o texto. Outros reduziam sua utilização, até o limite de anulá-lo por completo. Uma via aparentemente lógica de neutralização do comentário seria dotar os personagens de voz própria, contribuindo inclusive para a solução do problema que tanto preocupou Rotha: a adequada representação do ser humano na tela. Mas, na tradição documentária, este caminho esbarrava em dois fortes obstáculos.

---

[111] A seguinte introdução enciclopédica ao verbete *documentário* é sintomática: "No sentido largo e vago, o documentário é, por oposição do 'grande filme', o curta-metragem programado na primeira parte de uma sessão de cinema. No sentido preciso, ele é, por oposição ao 'filme de ficção', uma obra com objetivo essencialmente informativo ou didático e atribuindo ao conteúdo das imagens mais importância do que à originalidade de sua apresentação". BOUSSINOT, Roger, *Encyclopédie du Cinéma*, Paris: Bordas, 1989: 516.

[112] Este conflito entre a palavra e a imagem tem seu paralelo, antes de 1927, com a utilização do letreiro: "No tempo do mudo, documentaristas e ficcionistas consideravam quase todos os letreiros como uma subserviência insuportável". SADOUL,1971: 103.

O primeiro deles era de natureza tecnológica. A indústria cinematográfica se baseava em uma "artilharia pesada", desenvolvida em função do trabalho em estúdio e operada por um verdadeiro exército de técnicos especializados: câmeras 35mm volumosas e ruidosas, invariavelmente fixadas sobre tripé, carrinho ou grua; iluminação à base de arcos voltaicos e possantes refletores, indispensáveis à impressão sobre películas de sensibilidade relativamente baixa. Os documentaristas, que desde a época pré-clássica privilegiaram os ambientes naturais, procuravam utilizar câmeras menos volumosas, mas inadequadas à captação simultânea do som - além de produzirem excessivo ruído, seus motores movidos a bateria não eram sincrônicos com os aparelhos de gravação sonora então disponíveis.

O segundo obstáculo à expressão vocal espontânea dos atores era de natureza conceitual. Como se sabe, o som não havia sido unanimemente saudado como uma conquista indispensável do cinema.[113] Inúmeros cineastas, críticos e teóricos consideravam que os atributos plásticos da imagem e sua articulação através da montagem conferiam ao cinema uma capacidade ilimitada de expressão de idéias e sentimentos. Esta "linguagem visual", laboriosamente desenvolvida, passava a ser ameaçada pelo acréscimo da linguagem propriamente dita. Logo, o perigo principal não provinha do som, mas especificamente da fala, na medida em que estruturas verbais viessem a substituir as imagens na produção do sentido fílmico. Entre as reações a um "cinema falado" como espécie de "teatro filmado" destaca-se o manifesto de 1928, assinado pelos soviéticos Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, em defesa da "cultura da montagem", propondo um uso apenas contrapontual ou polifônico do som, como alternativa ao sincronismo entre

---

[113] Estamos nos referindo aqui à integração imagem-som na própria película, visto que o espetáculo cinematográfico raramente foi silencioso. A projeção de imagens constumava se fazer acompanhar das vozes de atores ou narradores, bem como de músicas reproduzidas ou executadas ao vivo.

informações visíveis e audíveis.[114] No ano seguinte, Pudovkin viria a aprofundar o tema, concluindo que os diversos processos de montagem de imagens e sons em contraponto eram o único meio de "ultrapassar o naturalismo primitivo para descobrir e experimentar a rica profundidade de significações que está latente no cinema sonoro".[115] Pudovkin estabeleceu o assincronismo como um princípio no uso cinematográfico do som.

Estas idéias encontravam ampla ressonância na escola inglesa do documentário, voltada para um uso não-ilustrativo do som. O diálogo mantido em 1934 entre Basil Wright - um dos principais colaboradores de Grierson - e a crítica B. Vivian Braun é sintomático do desprezo do griersonismo pelo "cinema falado". Wright comparara o filme dialogado a uma peça teatral acrescida de movimentos de câmera e efeitos de montagem. Braun lhe pergunta, então, se considera os "falados" como filmes:

> W. - Os 'falados' tecnicamente são filmes, mas cinematograficamente não são.
> V.B. - Então a única solução é separar 'falados' e sonoros desde logo em diferentes categorias.
> W. - Claro, e não precisamos mais discutir sobre os 'falados', vamos direto ao sonoro.[116]

Seguindo o princípio do assincronismo propugnado por Pudovkin, a pesquisa sonora da escola inglesa desprezou os diálogos e privilegiou a articulação entre a música especialmente composta e os ruídos em

---

[114] Declaração Sobre o Futuro do Cinema Sonoro. In: EISENSTEIN, 1990: 271-219. Originariamente in: *Sovietski Ekran*, Moscou; e *Zhizn Iskusstva*, Leningrado; ago. 1928.

[115] O Assincronismo como Princípio do Cinema Sonoro. In: PUDOVKIN, 1961: 223. Entre outras reações notáveis de teóricos do cinema a um uso naturalista de diálogos sincrônicos, uma das mais radicais foi formulada em 1938, através do artigo Um Novo Laocoonte: a Arte do Cinema Sonoro, in: ARNHEIM, Rudolf, *A Arte do Filme,* Lisboa: Edições 70, 1989: 159-181.

[116] Manifesto: Dialogue on Sound. In: WEISS e BELTON (orgs.), *Sound Film: Theory and Practice*, New York: Columbia University Press, 1985: 96.

contraponto à imagem.[117] Edgar Anstey, outro destacado membro do grupo de Grierson, rememora as preocupações no início da década de trinta:

> Nós voltávamos nossos ouvidos para toda máquina, todo processo audível, esperando isolar sons que comunicassem a essência de nosso tema. Não estávamos interessados em gravar diálogo ou comentário, ambos considerados não-fílmicos [118]

Paradoxalmente, Anstey seria uma vítima precoce deste preconceito contra a voz sincrônica dos atores, ao realizar, em 1935, *Housing Problems*, a primeira experiência do documentário inglês no campo da tomada audiovisual direta. O filme, pioneiro na tomada de depoimentos dos próprios moradores dos cortiços de um subúrbio pobre de Londres, resultou em matérias de página inteira e editoriais em diversos jornais ingleses. Entre seus colegas, gerou controvérsias. O próprio Anstey, mais de trinta anos depois, embora reconhecendo a importância do filme, considera que *Housing Problems* é, "em última análise, *newsreel* ... sua pureza é a da autenticidade, não a da arte".[119] Ora, para a escola inglesa, *newsreel* era uma das "formas inferiores" do filme "factual", indignas do nome documentário. Para o griersonismo, a "autenticidade pela autenticidade" era um pecado tão grave quanto a "arte pela arte". Ainda nas palavras de Anstey:

> Paul Rotha criticou a ausência de forma no filme e o fracasso na utilização das técnicas disponíveis ao diretor para sublinhar sua visão da gravidade e do caráter vergonhoso daquilo que era mostrado.[120]

---

[117] Alberto Cavalcanti foi o principal responsável pelo desenvolvimento das pesquisas sonoras no G.P.O. A respeito dos seus métodos de trabalho nos anos 30, ver CAVALCANTI, 1957: 151-180.

[118] ANSTEY, 1966: 7.

[119] Idem: 5.

[120] Idem: 3.

Mais importante do que deixar populares se expressarem diretamente seria a "interpretação criativa", a cargo do realizador. Assim, a palavra falada, banida do documentário inglês como efeito teatral, acabaria voltando com força crescente, na forma do comentário em voz *off*, substituindo os letreiros da época do cinema silencioso como um recurso para a interpretação - nem sempre criativa - da realidade. Apesar das preocupações "cinematográficas" de Wright e seus colegas, em poucos anos o documentário se tornaria uma das manifestações mais faladas do cinema. Uma fala autoral, mas descorporificada e despersonalizada, facilmente transformada em voz institucional.

Não é de estranhar, portanto, que a solução técnica para os problemas da tomada audiovisual direta (som e imagem registrados em sincronismo no ato da filmagem) tenha sido encaminhada por setores que tinham mais urgência em resolvê-los e menos preconceitos a transpor. Era o caso do cinejornalismo e, a partir do início dos anos cinquenta, do telejornalismo nascente. O *newsreel*, povoado por celebridades da política, dos esportes e dos espetáculos, esteve sempre em busca de melhores condições técnicas para dotar de voz as personalidades que focalizava. A reconstituição de acontecimentos verídicos em estúdio sonorizado, mesmo quando havia imagens diretas disponíveis, era em parte justificado pela dificuldade em obter *in situ* um registro sonoro acurado e sincrônico.[121] Estes problemas foram potencializados com o advento da televisão. Não se tratava mais de produzir uma ou duas edições de alguns minutos por semana, mas múltiplas emissões jornalísticas por dia, envolvendo política, esportes, variedades, entrevistas e reportagens dos mais diversos gêneros. Para a captação de imagens em exteriores, a única tecnologia de que a televisão dispunha, nos

[121] Sobre o uso de encenações e reconstituições pelo cinejornalismo, especialmente na exitosa série norte-americana *The March of Time* (1935-1951), ver FIELDING, 1978: 75-81. Cf. ANSTEY, 1966: 4.

seus primeiros anos, era a "artilharia pesada" do cinema. Era fundamental adaptá-la às necessidades do telejornalismo, desenvolvendo câmeras leves e silenciosas, capazes de serem liberadas de seus suportes tradicionais e operadas "na mão"; películas sensíveis a baixas condições de luz; gravadores magnéticos portáteis e sincrônicos; podendo tudo ser manipulado por equipes pequenas e ágeis. Em 1960 todas estas condições se encontravam finalmente satisfeitas e reunidas no que Mario Ruspoli viria a denominar "grupo sincrônico cinematográfico leve".[122]

Esta evolução tecnológica estava intimamente relacionada com o desenvolvimento de novas técnicas e novos métodos de filmagem, que teriam reflexos de longo alcance no domínio do documentário. Reflexos, desde logo, junto à platéia, que começava a se habituar à imagem do telejornalismo e do cinejornalismo - uma imagem tremida, mal iluminada, pouco definida, editada com cortes bruscos e um som impuro, tudo contendo uma marca de "autenticidade" que contradizia o formalismo e a estilização característicos do documentário clássico. O "grupo sincrônico cinematográfico leve" possibilitou uma inédita agilidade à filmagem, estimulando métodos de trabalho baseados na improvisação e na espontaneidade. Ao mesmo tempo, fomentou uma concepção tecnicista que atribuía aos novos equipamentos o poder redentor de "captar a realidade":

> Livre das restrições tradicionais, graças à evolução das técnicas, o cineasta do direto se permitiu mergulhar com a sua câmera no

[122] A evolução deste salto tecnológico se deu de forma aproximadamente simultânea no Canadá, Estados Unidos, França e Alemanha e, muito resumidamente, compreendeu os seguintes passos: *uso da película 16mm pelos correspondentes de guerra, desde o início da década de 40; *advento dos gravadores magnéticos portáteis, em 1948; *substituição do dispositivo de gravação ótica no filme por um sistema magnético, em 1953; *adaptações sucessivas que resultaram em câmeras portáteis e silenciosas, a partir de 1958; *gravador magnético portátil em sincronismo com a câmera, a partir de 1959. Para o detalhamento deste processo, ver RUSPOLI, 1963: 4-8; MARSOLAIS, 1974: 91-95 e 209-214; WINSTON, 1993, n. 19: 204; e NICHOLS, 1991, n. 7: 205.

> coração do real em uma profundidade até então ignorada. Ele permite-se passear livremente na vida como um peixe na água.[123]

Esta idealização dos poderes do novo instrumental técnico foi a pedra de toque de uma "estética do real",[124] cujas manifestações mais exaltadas expressavam um objetivismo delirante e uma crença na verdade que se desprenderia dos eventos registrados com imagem e som em sincronismo. O som direto tornava-se então uma condição essencial, em certos casos o elemento determinante, o próprio vetor da filmagem. Uma expressão sintética desta prevalência do som foi cunhada pelos norte-americanos: *shoot for sound*. Na Europa, Mario Ruspoli tornou-se um ardoroso defensor deste método:

> Ora, o som deve dirigir a imagem, e isto nos parecerá tão mais evidente quando imaginamos uma belíssima imagem, ilustrando um conteúdo verbal insignificante, que seria automaticamente descartada da montagem, pois apresenta um interesse puramente visual, que contradiz a pobreza verbal. Ao contrário, na montagem procuraremos conservar a todo custo uma imagem, ainda que pobre, mas que extrai da boca do homem um "momento" revelador, onde a coisa dita é importante e bem captada pelo técnico de som.[125]

O espaço sonoro era como que descoberto pelo cinema, considerado parte indissociável daquele "real a ser apreendido". Ruídos, murmúrios e frases inesperadas eram garimpados como preciosidades inauditas. A palavra dos atores, captada na espontaneidade das situações filmadas, ganhava uma inédita primazia:

> Ora, estas palavras, núcleo do elemento sonoro, não surgiram de uma visão pré-fabricada, literária, logo, estática das coisas, mas de um engajamento no coração do real em vias de acontecer. Para o

---

[123] MARSOLAIS, 1974: 307.

[124] Estética exaltada no próprio título do relatório preparado por Louis Marcorelles para a Unesco em 1964: Une Esthétique du Réel, le Cinéma Direct.

[125] RUSPOLI, 1963: 24 [sublinhado pelo autor].

> etnólogo, como para o documentarista clássico, até mesmo para o diretor que trabalha com a ficção reconhecida como tal, os mundos se abrem pelo advento deste som sincrônico integralmente assumido.[126]

O princípio do assincronismo passava a ser encarado como retórica datada, testemunho de uma era tecnológica superada pelos "grupo sincrônico cinematográfico leve", que trazia consigo o pólo oposto: o princípio do sincronismo. O som direto era recebido como o preenchimento de uma lacuna que teria desde sempre impedido o trabalho espontâneo dos documentaristas:

> Quando o cinema foi inventado, qualquer pessoa inteligente que o visse pela primeira vez, diria: 'Ah! Agora nós podemos capturar a vida do modo como ela realmente é'. Tolstoi, por exemplo, em 1907 disse: 'Agora nós podemos capturar a vida russa como ela realmente é. Não temos mais necessidade nenhuma de inventar histórias'. O problema é que, de fato, eles não podiam, porque a única maneira de lidar com os seres humanos é gravar o modo como eles se comunicam, isto é, falando. Além disso, o equipamento era tão incômodo que a coisa toda se tornou uma terrível piada. Imagine abordar uma dona de casa apavorada com câmeras, luz, equipe e aparelhos de gravação; diga então a ela como se comportar, falar, sorrir, relaxar, etc. E depois peça a ela para ser natural! O que realmente se precisava para este tipo de filme era de atores competentes! Então, o documentário, para mim, deixou de existir. Nada podia ser feito até a invenção do transistor, quando o som e o equipamento sincrônico se tornam portáteis.[127]

De fato, o som direto e as inovações técnicas correlatas contribuíram para transformar profundamente o panorama do documentário. Nem por isto podemos concordar com Leacock quando ele sugere uma relação de simples causalidade entre técnica e expressão. Tanto assim, que o salto tecnológico daquele período não se traduziu em um único método de filmagem. Distintas tendências formais e estéticas se estabeleceram no movimento de apropriação

---

[126] MARCORELLES, 1964: 7 [sublinhado pelo autor].

[127] LEACOCK, apud MARCORELLES, 1973: 47-48.

e adaptação do instrumental emergente. No uso corrente, o termo cinema direto acabaria por recobrir propostas diversas, que ao surgirem, entre 1958 e 1960, inicialmente receberam denominações sugestivas de suas particularidades locais: no Canadá, *candid eye* para o grupo anglófono do National Film Board; *cinéma spontané* e *cinéma vécu* para o grupo francófono; *living camera* para os jornalistas norte-americanos que se reuniram na Drew Associates; *cinéma-vérité* para os franceses Jean Rouch e Edgar Morin.

Ao lado de profundas diferenças na sua concepção do cinema, que examinaremos adiante, todos estes movimentos pareciam imbuídos de um certo sentimento revolucionário, a sensação de estarem produzindo "a eclosão de um cinema novo, de um cinema em liberdade"[128]. Este sentimento de ruptura era particularmente notável no domínio do documentário, que pouco evoluíra formalmente no pós-guerra e vinha sendo estigmatizado. Louis Marcorelles resume este "estado das coisas" ao referir-se à recusa de alguns cineastas do direto em considerarem-se documentaristas:

> Talvez atualmente [documentarista] não seja mais um termo que pareça vivo e forte. Milhares de oportunistas transformaram a palavra em uma forma morta e rotineira de cinema, bem do tipo que merece uma sociedade de consumo alienada - a arte de falar muito em um filme com um comentário imposto de fora para não dizer nada e não mostrar nada. Agora não basta mais que as imagens ilustrem um comentário. O filme precisa falar por si mesmo, mas não como teatro, não como literatura.[129]

Paralelamente ao rompimento com as "formas rotineiras", o cinema direto proporcionou uma recuperação de tendências que haviam sido

---

[128] MARSOLAIS, 1974: 21. O próprio título deste livro de Marsolais, tomado de empréstimo de Mario Ruspoli, reflete bem o sentido de aventura revolucionária atribuído aos novos métodos. Este sentido revolucionário era associado também aos movimentos cinematográficos nacionais do pós-guerra, começando com o neo-realismo italiano e prosseguindo com a *nouvelle vague* francesa e os cinemas novos que eclodiam simultaneamente em diversos países do terceiro mundo e do leste europeu.

[129] MARCORELLES, 1973: 37.

aparentemente superadas ou marginalizadas pelo documentário clássico. Por exemplo, a descritividade das atualidades pré-clássicas, considerada por Grierson uma limitação no tratamento criativo da realidade, voltou a ser valorizada por vários cineastas e críticos. Um sintoma deste movimento a um tempo de ruptura e de continuidade no campo do documentário está contido na adoção do termo *cinéma verité* - resultado da tradução para o francês de *kinopravda*, cunhado pelo soviético Dziga Vertov. Em dezembro de 1959, juntamente com Jean Rouch, Edgar Morin participou do júri do I Festival Internacional do Filme Etnográfico de Florença. Ao retornar a Paris, publicou uma resenha onde manifestou sua impressão de que "um novo 'cinema-verdade' era possível":

> Me refiro ao filme dito documentário e não ao filme romanesco. Claro, é pela via do cinema romanesco que o cinema alcançou e continua alcançando suas verdades mais profundas: verdades das relações entre os amantes, parentes, amigos, verdades dos sentimentos e das paixões, verdade das necessidades afetivas do espectador. Mas, há uma verdade que o cinema romanesco não pode captar e que é a autenticidade do vivido.[130]

Gilles Marsolais entende que, ao propor "um novo cinema-verdade", Edgar Morin estaria prestando, por certo, uma homenagem ao cineasta russo; mas, a ênfase estaria na palavra *novo*, no sentido de diferenciar-se do cinema de Vertov.[131] O próprio Morin deu a seguinte interpretação: "significa que nós quisemos eliminar a ficção e nos aproximar da vida. Significa que nós quisemos nos situar em uma linha dominada por Flaherty e Dziga Vertov".[132] Por sua parte, Jean Rouch também viria a assumir a homenagem: "Eu sempre

---

[130] Pour un Nouveau Cinéma-Vérité, *France-Observateur*, 14 jan. 1960. Agora in: ROUCH e MORIN, 1962: 5-8.

[131] MARSOLAIS, 1974: 21-22.

[132] Chronique d'un Film. In: ROUCH e MORIN, 1962: 41.

digo que tenho dois 'ancestrais totêmicos', Dziga Vertov, o teórico visionário, e Robert Flaherty, o artesão poeta".[133]

A emergência do cinema direto proporcionou uma reformulação radical na escala de valores do documentarismo. Enquanto a estética griersoniana recebia ataques de todos os lados, Flaherty e Vertov eram valorizados como pioneiros visionários. O primeiro, pelo uso de atores não-profissionais e por seu método fundado na intuição e na observação da realidade. Em seu recorte muito particular, os ideólogos de um cinema direto puro deixaram de enfatizar aspectos essenciais da obra de Flaherty, como o caráter extremamente construído de seus planos e a continuidade baseada no modo de representação instituído pelo cinema de ficção. Já as relações entre Vertov e o cinema direto, além de nos parecerem ainda mais pertinentes, são mais complexas, suscitando um exame em separado.

[133] ROUCH, 1989: 79.

8. A Invenção de uma Escritura Documental

Dificilmente algum outro cineasta terá assumido a defesa do documentário de forma mais intransigente que Dziga Vertov.[134] A partir de 1919 - ano em que Lenin decretou a nacionalização do cinema russo - Vertov fez tábula rasa de tudo o que o antecedeu, pronunciando a "sentença de morte ... contra todos os filmes sem exceção".[135] Para ele, mais de vinte anos após a invenção do cinema, suas potencialidades expressivas permaneciam inexploradas, desperdiçadas e subjugadas a estruturas literárias e teatrais. Aos "cine-dramas burgueses" Vertov opunha as "autênticas atualidades kinoks"[136] como única via de criação de uma linguagem propriamente cinematográfica.

Ao defender a evacuação dos estúdios e a descida das câmeras às ruas para filmar "a vida de improviso" - temas que quarenta anos depois seriam tão caros aos apóstolos do cinema-direto - Vertov não estava propondo um cinema realista, mas a criação de uma nova visão da realidade, que só o cinema poderia proporcionar. Se muitos dos conceitos de Vertov foram superficialmente interpretados e apropriados de modo precipitado, certamente o seu ponto de contato mais evidente com o cinema direto dos anos 60 foram as pesquisas pioneiras no sentido da obtenção de um equipamento portátil, capaz de registrar sincronicamente imagens e sons em

---

[134] Nascido em 1896, Denis Arkadievitch Kaufman adotou aos 22 anos o nome Dziga Vertov, que significa literalmente "pião giratório" e, conotativamente, "movimento perpétuo".

[135] Kinoks - Revolution. In: VERTOV, 1972: 26.

[136] Kinok, contração de kino (cinema) e oko (olho), foi como Vertov denominou o movimento criado para militar pelas atualidades. O núcleo básico dos kinoks era o Conselho dos Três, formado por Vertov, sua mulher, a montadora Elizaveta Zvilova, e seu irmão, o cinegrafista Mikhail Kaufman. Apesar dos esforços em fazer dos kinoks um movimento de massa, os adeptos foram pouco numerosos.

locações. Toda a obra de Vertov começou pelo som. Eis como ele rememora seu interesse particular pela "possibilidade de gravar sons documentais", ao ouvir suspiros, sinos, risos, motores e chiados, caminhando em 1918 pelas ruas de Moscou:

> Caminhando, eu penso: é preciso conceber um aparelho não que escreva, mas que inscreva, fotografe, estes sons. De outro modo, seria impossível organizá-los, montá-los. Eles fogem, como o tempo. Uma câmera, talvez? Inscrever aquilo que se vê ... Organizar um universo não propriamente audível, mas visível. Seria a solução? ... Neste momento, eu encontro Mikhail Koltsov que me propõe fazer cinema.[137]

Antes de chegar ao cinema, Vertov desenvolveu sua vocação artística trabalhando com palavras e sons. Escreveu poemas e romances (não publicados), ao mesmo tempo em que aprendeu piano e violino no Conservatório de Música de Bialystok. Em 1916, dedicou-se ao estudo da percepção humana no Instituto Psiconeurológico de Petrogrado. Na mesma época, desenvolveu experiências de gravação e montagem de vozes e ruídos mecânicos e naturais, utilizando um velho fonógrafo, ao que denominou "laboratório do ouvido".[138] Georges Sadoul aponta a íntima relação entre estas experiências e as idéias futuristas, especialmente o manifesto A Arte dos Ruídos, divulgado em 1913, onde o pintor Luigi Russolo defendia o aproveitamento musical da "variedade surpreendente de ruídos" à disposição de quem atravessasse uma capital moderna com "os ouvidos mais atentos que os olhos".[139] Foi assim, com os ouvidos atentos, imaginando o equipamento cinematográfico como um dispositivo apto a gravar e montar os ruídos do mundo - as imagens substituindo os sons - que na primavera de 1918 Vertov

---

[137] Naissance du Ciné-Oeil. In: VERTOV, 1972: 60.

[138] Os dados bio-filmográficos de Vertov foram extraídos de PETRIC, 1987: 221-228; SADOUL, 1971: 147-171; e GRANJA, 1981: 76-83.

[139] SADOUL, 1971: 18-29.

foi trabalhar no Comitê de Cinema de Moscou, para logo tornar-se redator de letreiros e montador dos cinejornais semanais *Kinonedélia*.[140]

Os anos que se seguiram à revolução de outubro de 1917 proporcionaram aos artistas soviéticos condições excepcionais de trabalho. O entusiasmo pela construção do socialismo vinha dotar de novos conteúdos e objetivos a arte russa, que na década anterior havia se afirmado como um dos ramos mais prolíficos da vanguarda estética mundial. A música, as artes plásticas, a poesia e o teatro eram perpassados por diversos movimentos e propostas renovadoras, sob a égide do futurismo e do construtivismo.[141] A idéia de montagem e o predomínio dos "fatos" na obra artística, em detrimento da encenação, figuravam com destaque entre os preceitos dos construtivistas. Um de seus porta-vozes era a revista *LEF*, que fazia a defesa radical de uma "arte construção da vida": "estes pretensos diretores! Quando vocês e as ratazanas vão parar de se preocupar com os objetos da cena? Cuidem da organização da vida real".[142] Vemos que Vertov, longe de estar sozinho em sua defesa do documentário, inscrevia-se em uma tendência que, mesmo não tendo sido vitoriosa no jogo de forças pela hegemonia do cinema soviético, era altamente representativa. Mais de uma vez, em seus escritos, Vertov citou as palavras de Lenin: "A produção de novos filmes impregnados

[140] O Comitê, depois denominado Departamento de Foto-Cinema do Narkompros, era órgão de primeiro escalão do Comissariado do Povo para a Educação e orientava toda a atividade cinematográfica soviética. A seção de documentários foi inicialmente dirigida por Lev Kuleshov. Seu sucessor, Mikhail Koltsov, foi quem convidou Vertov para trabalhar como assistente. A série *Kinonedelia*, primeiro cinejornal soviético, foi produzida durante 13 meses, a partir de 1/6/1918, resultando em 43 edições. As imagens provinham de cinegrafistas espalhados por todo o país.

[141] As condições de país pré-industrial e revolucionário imprimiram ao futurismo russo características fortemente distintas do movimento italiano, comprometido com a guerra colonial e o racismo. Entre os traços comuns podemos apontar o elogio à velocidade e à máquina, bem como a negação de toda a arte antecedente: "nós queremos demolir os museus, as bibliotecas", proclamava o Manifesto do Futurismo, divulgado por Marinetti e alguns seguidores no Figaro, em 20/2/1909. O futurismo russo é fundado por volta de 1911 por Bourliouk e Maiakovski. Este entrou em conflito com Marinetti durante uma conferência proferida pelo italiano em Moscou, em 1914.

[142] Apud EISENSCHITZ, 1970: 28. LEF, Levyi Front Iskusstva, Frente Esquerda da Arte, foi fundada em 1923. Maiakovski era secretário de redação. O texto citado é parte de um manifesto, publicado in *LEF*, n. 2.

das idéias comunistas que refletem a realidade soviética deve começar pelas atualidades".[143] Assim legitimava sua proposta de que as salas de cinema fossem ocupadas segundo uma "proporção leninista", onde os "dramas artísticos" teriam direito a não mais do que 25% do tempo de tela.[144]

Esta oposição ficção *versus* não-ficção, que polarizou o cinema soviético ao longo de toda a década de vinte,[145] não era debatida como mera questão de gosto pessoal. A função social do cinema, tema que alguns anos depois o griersonismo transformaria no objetivo maior da escola inglesa, na Rússia soviética era uma premissa inquestionável. O que estava em discussão era a definição dos métodos mais adequados à participação do cinema na construção do "homem novo" e de uma sociedade industrial e socialista. Ao optar pelas atualidades - a "segunda via, a via da invenção" - integrando em seus filmes e textos[146] os ideais leninistas aos princípios do futurismo russo, Vertov assumia como tarefa essencial e programática "ajudar cada oprimido em particular e o proletariado em geral em sua ardente aspiração de ver claramente os fenômenos vivos que nos cercam".[147]

Temos aqui um primeiro pressuposto de Vertov: é preciso educar as massas. E, para explicar "a vida tal como ela é", para interpretar "os fenômenos vivos a nossa volta", não bastavam os atributos humanos. Eis um

---

[143] Dernière Experiénce e L'Amour pour l'Homme Vivant. In: VERTOV, 1972: 181 e 205.

[144] Kinopravda e Radiopravda. In: VERTOV, 1972: 80.

[145] Em dezembro de 1927, a revista *Novyi LEF* publicou um simpósio onde participaram o escritor e poeta S. Tretyakov, o roteirista e teórico V. Shklovsky, o roteirista e crítico O. Brik e a cineasta E. Shub. As diferentes interpretações convergiam para um ponto comum: a controvérsia entre cinema encenado ou não encenado era a questão central da época. Ver um resumo do simpósio in: JACOBS (org.), 1979: 29-36.

[146] Em vida, Vertov nunca publicou livros. Seus principais textos consistem em intervenções públicas: manifestos, artigos de jornal e transcrições de comunicações orais. Daí o tom exortativo e incisivo, marcados pelo calor dos debates e pela urgência na tomada de posições. São intervenções político-ideológicas, antes do que reflexões teóricas - e neste sentido diferem fundamentalmente dos escritos de Eisenstein. Somente em 1966, 12 anos depois da morte de Vertov, Sergei Drobashenko editou uma antologia contendo seus principais textos. A tradução francesa, *Articles, Journaux, Projects*, de 1972, nos serviu como principal fonte de consulta.

[147] Éssentiel du Ciné-Oeil. In: VERTOV, 1972: 73.

segundo pressuposto: a percepção do homem é limitada. As "deformações psicológicas" e uma mobilidade restrita o impediam de apreender a estrutura dos processos naturais e sociais. Daí "a aspiração legítima de libertar a câmera, reduzida a uma triste escravidão, submetida à imperfeição e à miopia do olho humano".[148] Mas, eis que a máquina possui aptidões que o ser humano não tem. Este terceiro pressuposto de Vertov foi por vezes impregnado de excessos futuristas, onde a máquina, idolatrada, tornava-se um sucedâneo do homem ou a geratriz de uma espécie de ser híbrido humano-elétrico-mecânico: "nós iremos, pela poesia da máquina, do cidadão desajeitado ao homem elétrico perfeito".[149] Excessos à parte, a relação complementar homem-máquina é uma idéia central no método vertoviano:

> O principal e o essencial é a cine-sensação do mundo. Nós assumimos então como ponto de partida, a utilização da câmera enquanto cine-olho muito mais aperfeiçoado que o olho humano, para explorar o caos dos fenômenos visuais que preenchem o espaço. O cine-olho vive e se move no tempo e no espaço, reúne e fixa as impressões de uma maneira diferente do olho humano. A posição de nosso corpo durante a observação, a quantidade de aspectos que nós percebemos em tal ou qual fenômeno visual, não condicionam a câmera que, quanto mais aperfeiçoada, mais e melhor percebe.[150]

Por fim, um quarto pressuposto: o cinema como revelador do mundo. Não uma revelação especular, mas analítica, onde o ato da filmagem é apenas uma etapa. O objetivo é "uma percepção nova do mundo", percepção especificamente cinematográfica, organização do tempo e do espaço que o olho humano desarmado não tem condições de realizar. Para isto, Vertov propunha o uso de "todos os meios cinematográficos, todas as invenções

---

[148] Kinoks-Révolution. In: VERTOV, 1972: 26.

[149] Nous. In: VERTOV, 1972: 17. Trata-se do primeiro manifesto de Vertov, escrito em 1919 mas somente publicado em 1922, na edição inaugural da primeira revista de cinema soviética, *Kinofot*, fundada pelo construtivista Aleksei Gan.

[150] Kinoks-Révolution. In: VERTOV, 1972: 27.

cinematográficas, todos os procedimentos e métodos, tudo o que podia servir para descobrir e mostrar a verdade".[151] Entre estes recursos estavam os movimentos de câmera; a escala dos planos desde o mais aproximado ao mais distante; as variações de velocidade de filmagem; a imagem fixa, as sobreposições e fusões; as animações; e, sobretudo, os "intervalos, passagens de um movimento a outro", ou seja, a montagem. Esta interpretação cinematográfica dos fenômenos vivos era encarada como um "estudo científico-experimental" do mundo visível e audível, logo irredutível à percepção humana. Ao contrário, tratava-se de "tornar visível o invisível", explicitar pelos meios próprios e únicos do cinema a estrutura da sociedade. Esta prática pedagógica e científica tinha o "cinema-olho" como método e o "cinema-verdade" como princípio estratégico:

> O "cinema-olho", junção da ciência e das atualidades cinematográficas, com o objetivo de combatermos pela decifração comunista do mundo, tentativa de mostrar a verdade na tela pelo Cinema-Verdade.[152]

O termo "cinema-verdade" (*kinopravda*), que viria motivar tantas controvérsias nos anos sessenta, tinha dois significados. Foi o título da série de 23 cinejornais que o grupo dos Kinoks realizou, entre 1922 e 1925, certamente como alusão ao jornal *Pravda*, fundado por Lenin em 1912. Mas foi, também, a fórmula sintética que Vertov encontrou para representar o objetivo estratégico de todo o seu trabalho. "Cinema-verdade" era "a verdade expressa por todo o leque das possibilidades cinematográficas".[153] Por várias

---

[151] Naissance du Ciné-Oeil. In: VERTOV, 1972: 61.

[152] Idem: 62.

[153] L'Amour pour l'Homme Vivant. In: VERTOV, 1972: 203. A 17 de janeiro de 1937, Vertov escreveu em seu diário: "Para que servem os filmes que não procuram descobrir a verdade? Se você não é capaz de descobrir a verdade, não faça o filme. Não temos necessidade deste tipo de filme". In: VERTOV, 1972: 280.

vezes Vertov insistiu em que o "cinema-olho" era o meio, "o objetivo era a verdade".

O binômio "cinema-olho" (*kinoglaz*) aparece nos escritos de Vertov com diversas acepções complementares. Foi um dos nomes do movimento[154] criado em 1919 para lutar pelo predomínio das atualidades - matriz da abreviação *kinoks*. Foi o título do filme realizado em 1924, como piloto de uma série (que nunca se completou) destinada a explicitar os princípios teóricos defendidos por seu autor. "Cinema-olho" foi, também, o conceito-chave do método vertoviano. Sua base era o "cine-registro dos fatos". Vertov entendia que, durante a filmagem, a câmera não deveria interferir no curso normal dos acontecimentos. Para mostrar "a vida como ela é" era necessário um registro absolutamente espontâneo. Daí a expressão "a vida de improviso" - aliás, subtítulo do filme *Kinoglaz*. Note-se o esforço de Vertov para evitar qualquer forma de "dramatização". Nem atores profissionais, nem "atores naturais"; a "interpretação cênica" considerada uma irremediável falsificação do mundo. Entre as "palavras de ordem elementares" do movimento dos kinoks incluía-se: "abaixo a encenação da vida cotidiana; filme-nos de improviso tal qual somos".[155] Como regra geral, a câmera deveria ser tornada invisível para as pessoas filmadas, de modo a cumprir sua verdadeira vocação: "a exploração dos fatos vivos".[156]

Uma factualidade que não era sinônimo de objetivismo. Os kinoks organizavam seus filmes "à base de cine-documentos reais", mas não supunham que as imagens destilassem verdades por si só. Em sua negação da encenação e defesa das atualidades, Vertov certamente estava reivindicando

---

[154] Em 1934, Vertov rememora: "Desde o início era preciso dar um nome a nossa atividade e a chamamos cinema-olho". Trois Chants sur Lénine et le Ciné-Oeil. In: VERTOV, 1972: 169.

[155] Instructions Provisoires aux Cercles 'Ciné-Oeil'. In: VERTOV, 1972: 102.

[156] Idem: 99. Como primeira observação do "regulamento de combate dos kinoks", se lê: "instrução geral para todos os procedimentos: a câmera invisível...a filmagem de improviso é uma velha lei de guerra: golpe de vista, velocidade, pressão"; in: VERTOV, 1972: 215.

uma autenticidade ontológica para a imagem - e, igualmente, para os sons documentais. Mas, longe do que Andre Bazin e Siegfried Kracauer viriam a propor décadas mais tarde, esta base ontológica não significava algo como uma "redenção da realidade física". Ao contrário de uma "montagem proibida", Vertov encarava o cinema como "montagem ininterrupta", processo permanente de interpretação e organização dos fatos.

Todo o método de Vertov se organiza em torno desta contradição dialética entre factualidade e montagem; ou seja, articulação entre o "cine-registro dos fatos" e a criação de uma nova estrutura visual capaz de interpretar relações visíveis e invisíveis - como, por exemplo, as relações de classe. A verdade não era encarada como algo "captável" por uma câmera oculta, mas como produto de uma construção que envolvia as sucessivas etapas do processo de criação cinematográfica: "os filmes do 'cinema-olho' estão em montagem a partir do momento em que se escolhe o assunto até a cópia final, ou seja, estão em montagem durante todo o processo de fabricação do filme".[157]

Esta montagem permanente compreendia, como primeira etapa, um inventário dos materiais que, de um modo ou de outro, tivessem relação com o tema. Prosseguia na montagem das observações empíricas feitas por todos aqueles envolvidos no projeto, resultando em um "plano de filmagem" - que Vertov insistia em diferenciar de roteiro, enquanto "peça literária e anti-cinematográfica". O ato da filmagem, "orientação do olho armado da câmera", era concebido também como uma operação de montagem. Após a filmagem e a reunião de materiais complementares, iniciava-se a etapa derradeira: montagem central dos "cine-objetos", até a obtenção de uma espécie de "equação visual, de fórmula visual". Para Vertov, um filme era construído

[157] Du 'Ciné-Oeil' au 'Radio-Oeil. In: VERTOV, 1972: 129.

sobre "intervalos", ou seja, sobre uma correlação visual entre imagens - na verdade, soma de diferentes correlações, tais como a escala de planos, os diferentes ângulos de filmagem, o movimento no interior do plano, a escala de tons de cinza e a variação de velocidades de câmera.[158]

Georges Sadoul observa que a "teoria dos intervalos" de Vertov parte de um conceito musical,[159] pois se a palavra intervalo significa distância, no tempo e no espaço, também significa "diferença de altura entre dois sons", traduzindo-se graficamente na distância entre duas linhas da pauta. E, se a montagem cria um tempo e um espaço específico, de certo modo ela o faz através de correlações tonais. Como vimos, após estudar música, as primeiras experiências criativas de Vertov se deram na montagem de palavras e sons. Em seguida, ele ingressou no cinema montando planos filmados por cinegrafistas anônimos. Ao transformar estes "cine-objetos" em peças dotadas de um novo sentido, Vertov estava desenvolvendo uma experiência inédita de montagem. Experiência simultânea à de Kuleshov,[160] mas com sentido oposto. Enquanto seu antecessor na seção de documentários do Narkompros dedicava-se a extrair efeitos dramáticos da junção de imagens encenadas, Vertov orientou-se para a criação de uma "linguagem documental, linguagem dos fatos fixados sobre a película".[161] A noção de "intervalo" já aparece no

---

[158] Os primeiros manifestos de Vertov (Nous e Kinoks-Révolution; in: VERTOV, 1972: 15-20 e 26-34) consistem em um elogio rasgado às possibilidades da montagem. Uma exposição mais sistemática da teoria vertoviana da montagem pode ser encontrada em Les Kinoks et le Montage e em Du 'Ciné-Oeil' au 'Radio-Oeil. In: VERTOV, 1972: 102-103 e 129-132.

[159] SADOUL, 1971: 61-63. Vlada Petric afirma que o aspecto mais importante desta teoria é "sua ênfase no conflito perceptivo que ocorre entre dois planos contíguos como resultado do corte 'em movimento', de modo que a sequência funciona como uma frase musical, com seu acento rítmico, pico e declínio". PETRIC, 1987: 27.

[160] Lev Kuleshov é considerado por diversos autores o primeiro teórico da montagem. Kuleshov publicou artigos a partir de 1917, mas seu primeiro livro importante (*Iskusstvo Kino - A Arte do Cinema*) data de 1929. Suas experiências com a variação de efeitos obtidos a partir da junção de planos, realizadas a partir de 1920 em seu Laboratório Experimental, resultaram no que Pudovkin veio a denominar "efeito Kuleshov", e que pode ser resumido no seguinte princípio geral: o significado de uma imagem é qualitativamente afetado pela que a precede e pela que a sucede.

[161]"A Propos du Film *La Onzième Année.* In: VERTOV, 1972: 113.

manifesto Nós, escrito em 1919 mas só publicado em 1922. No ano seguinte, Kinoks-Revolução é publicado no n. 3 da revista *LEF*, juntamente com o artigo Montagem de Atrações, de Eisenstein.[162] Entre 1918 e 1922 a montagem já era um procedimento universal, mas no domínio das atualidades Vertov a exercitava empiricamente, como uma reinvenção, e a teorizava como um pioneiro.

A experiência anterior com a música e com a gravação e montagem de "documentos sonoros" se reflete claramente na concepção vertoviana da montagem. Já no manifesto Kinoks-Revolução, escrito em 1922, montagem sonora e montagem visual participavam igualmente da antevisão de uma nova forma de expressão:

> O rádio-ouvido é a montagem do 'Eu escuto'! O cinema-olho é a montagem do 'Eu vejo'! Cidadãos, eis o que lhes ofereço em um primeiro momento, em lugar da música, da pintura, do teatro, do cinematógrafo e de outros escoamentos estéreis.[163]

Adiante, esta relação é reiterada, para enfatizar o caráter documental dos registros visuais e sonoros:

> A arena é pequena demais. Entrem na vida. É aí que trabalhamos nós, mestres da visão, organizadores do visível, armados do cinema-olho, presentes em toda parte e quando é preciso. É lá que trabalham os mestres da palavra e dos sons, os virtuosos da montagem da vida audível.[164]

Uma curiosidade: Thomas Edison concebeu o kinetoscópio como um possível complemento ao fonógrafo, seu invento de 1877, de modo a ilustrar

---

[162] Eisenstein viria a formular sucessivas teorias sobre a montagem, mas este texto resulta de suas práticas teatrais e de sua participação durante três meses, em 1923, no Laboratório Experimental de Kuleshov. Ver LABARTHE, André, Entretien avec Lev Koulechov, in: *Cahiers du Cinéma*, n. 220/221, 1970: 93.

[163] In: VERTOV, 1972: 31.

[164] Idem: 33.

com imagens os sons gravados. Neste caso, a antevisão do dispositivo audiovisual estava fundada no sonho de oferecer um espetáculo que imitasse ilusionisticamente a vida. Para Vertov, ao contrário, o projeto de gravar e reproduzir imagens e sons para "organizar a vida visível e audível" tinha por objetivo "estabelecer uma ligação de classe visual e auditiva entre o proletariado de todas as nações e de todos os países sob a plataforma da decifração comunista do mundo".[165] Toda a obra teórica e fílmica de Vertov traz a marca do antinaturalismo. Em pelo menos três de seus filmes esta característica se exacerba, transformando-se em uma pedagogia antiilusionista direta: *Kinoglaz* (*Cinema-Olho*), *Chelovek s Kinoapparatom* (*O Homem da Câmera*) e *Entuziazm - Simfoniia Donbassa* (*Entusiasmo*). Este, que foi seu primeiro filme sonoro, permitiu a Vertov colocar em prática em 1930 idéias gestadas desde os tempos do "laboratório do ouvido". Nele podemos confirmar que a teoria do "cinema-olho" aplica-se igualmente a imagens e sons. Do mesmo modo como a noção de "vida de improviso" não implicava, para a imagem, em uma reprodução especular, o acesso aos meios técnicos do cinema sonoro não vai ensejar em Vertov um tratamento documental naturalista do som. O uso criativo do som faz de *Entuziazm* uma sinfonia de ruídos, como bem define o subtítulo: *Sinfonia do Donbass*.[166] Alguns ruídos são dissociados de suas fontes e dotados de significados metafóricos; sons são contrastados ou cortados abruptamente; ruídos e música são meticulosamente sobrepostos, originando em certos momentos uma colagem sonora sintética; sons antecipam as imagens correspondentes e vice-versa, alternando assincronismo e sincronismo conforme as necessidades do argumento. Os discursos sincrônicos dos trabalhadores dão uma dimensão até então

---

[165] L'Essentiel du Ciné-Oeil. In: VERTOV, 1972: 74.

[166] Em sua análise de *Entuziazm*, Lucy FISCHER aponta 15 diferentes estratégias no uso do som: In: WEIL e BELTON (orgs.),1985: 247-261.

desconhecida ao documentário soviético. Comentando a concepção sonora deste filme, Vertov afirmou:

> Nós não nos satisfazemos em fazer simplesmente coincidir a imagem com o som e nós seguimos a linha que, na nossa situação, era aquela da resistência máxima, aquela das *interações complexas do som e da imagem*.[167]

Entuziazm era o primeiro filme russo de longa-metragem não-encenado, e Vertov estava, por certo, respondendo à hipótese lançada em 1928 por Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, na Declaração Sobre o Futuro do Cinema Sonoro, que comentamos no cap. anterior:

> Gravação de som é uma invenção de dois gumes, e é mais provável que seu uso ocorrerá ao longo da linha de menor resistência, isto é, ao longo da linha da satisfação da simples curiosidade.[168]

A maior parte dos cineastas soviéticos, fazendo coro com esta hipótese, encarou com receio o advento do sonoro, considerando que as conquistas formais da montagem estariam ameaçadas. Vertov, ao contrário, empenhava-se firmemente na conquista dos meios técnicos do cinema sonoro e julgava que os "documentos sonoros" seriam valiosas peças de montagem. No mesmo ano em que realizou *Entuziasm*, Vertov se posicionou publicamente, considerando falsa a questão do sonoro e recolocando seus princípios:

> As declarações sobre a necessidade de uma não-concordância das situações visíveis e audíveis, como aquelas da necessidade de fazer somente filmes com ruídos ou filmes falados, nada disso tem a menor importância. No cinema sonoro, como no cinema mudo, distinguimos apenas dois tipos de filme: os documentários (com diálogos, ruídos autênticos, etc.) e os filmes encenados (com

[167] Examinons le Prémier Film Sonore: La Symphonie du Dounbass. In: VERTOV, 1972: 151 [grifo do autor].

[168] EISENSTEIN, 1990: 218.

> diálogos, ruídos artificiais, especialmente fabricados para a filmagem, etc.). A *concordância* ou *não-corcondância* do visível e do audível não é de modo algum obrigatória, nem para os documentários nem para os filmes encenados As imagens sonoras, como as imagens mudas, são montadas segundo princípios idênticos; sua montagem pode fazê-los concordar ou não. Ou ainda, misturá-las em diversas associações necessárias. É preciso também descartar a todo custo esta confusão estúpida que consiste em subdividir os filmes em falados, com ruídos ou sonoros.[169]

O pioneirismo de Vertov em propor um cinema documental sonoro inteiramente realizado em exteriores enfrentava dificuldades tecnológicas[170] e ideológicas. Não se tratava de combater apenas o "princípio do assincronismo", mas também a descrença nas possibilidades da gravação fora dos estúdios. Em 1929, o engenheiro de som Ippolit Sokolov publicara um artigo onde afirmava que os ruídos do mundo eram "não-fonogênicos". Logo, a gravação de sons "de improviso" seria inviável, "porque ruídos analógicos aleatórios e desorganizados transformam-se em uma verdadeira cacofonia de sons, literalmente um concerto felino".[171] Vertov militava na linha oposta. Em 1926, frisando as diferenças no plano técnico entre o cinema encenado e um cinema baseado em "fatos vivos", registro espontâneo de documentos nas ruas e nas fábricas, ele já havia afirmado que, ao contrário de estúdios, cenários, diretores "grandiosos" e atrizes "sensacionais", as necessidades urgentes dos kinoks eram:

> 1) meios de transporte rápidos,
> 2) película de alta sensibilidade,

---

[169] Réponses a des Questions. In: VERTOV, 1972: 149-150 [grifos do autor].

[170] A importação de equipamentos de som estava proibida por lei. Por outro lado, a pesquisa e desenvolvimento de equipamentos cinematográficos sonoros não fazia parte das prioridades do Plano Quinquenal. A primeira demonstração de equipamento sonoro foi feita por Shorin e Tager no final de 1928, mas só em agosto do ano seguinte foi testado um sistema de gravação em exteriores. LEYDA, Jay, *Kino*, London: Allen and Unwin, 1960, cap. 13.

[171] The Potentialities of Sound Cinema, *Kino* 45, 1929, apud PETRIC, 1987: 59. Vertov caricaturalmente denominou as idéias de Sokolov de "teoria do concento de miados". Premiers Pas. In: VERTOV, 1972: 156-160.

> 3) câmeras portáteis pequenas e ultra-leves,
> 4) aparelhos de iluminação também leves,
> 5) uma equipe de cine-repórteres ultra-rápidos,
> 6) um exército de kinoks-observadores.[172]

Se já são flagrantes as afinidades entre as prioridades técnicas dos kinoks e aquelas estabelecidas trinta anos depois pelos "pioneiros" do cinema-direto, muito mais o seriam nas teses de um artigo de outubro de 1936, onde Vertov propôs a instituição de um "Laboratório de Criação", com o fim de concentrar, acelerar e racionalizar as pesquisas de equipamentos móveis e sincrônicos para realização de documentários sonoros em exteriores. Eis algumas das condições técnicas a serem satisfeitas:

> A filmagem deve ser instantânea, quer dizer, efetuar-se sem o menor atraso, no mesmo instante em que a pessoa observada age.
> A filmagem deve ser silenciosa, para não distrair a pessoa filmada e não produzir ruído na gravação.
> A filmagem deve ser tecnicamente possível em qualquer lugar.
> A aparelhagem de sincronização deve ser pouco volumosa, sem baterias que atrapalhem e não deve ser necessário que exista corrente elétrica na locação.
> Toda possibilidade de pane deve ser excluída, pois os atos das pessoas filmadas não podem ser ensaiados (nós estamos lidando com pessoas que não estão representando).
> Os gestos do operador e do técnico de som deverão ser coordenados ao máximo, fundidos em um só, simultâneos; e a melhor solução para isto é a reunião, em um aparelho único, da gravação sonora e visual sobre duas pistas.[173]

Este trecho de Vertov bem poderia passar por um resumo das características técnicas e metodológicas do cinema direto, na forma como foi defendido nos anos sessenta. A começar pela instantaneidade da filmagem de

[172] Instructions Provisoires aux Cercles 'Ciné-Oeil'. In: VERTOV, 1972: 106.

[173] Sur l'Organisation d'un Laboratoire de Création. In: VERTOV, 1972: 186-187. Quanto à técnica audiovisual, a total ausência de experiências anteriores na Rússia obrigou Vertov a testar três diferentes métodos de gravação sonora: "Primeiro eles captaram imagem e som em diferentes momentos e diferentes negativos; segundo, captaram imagem e som sincronicamente em diferentes negativos; terceiro, captaram imagem e som sincronicamente no mesmo negativo". FISCHER, 1985: 258.

improviso. Em seu extenso painel do cinema direto, Gilles Marsolais diz que "por procurar apreender um acontecimento em vias de se suceder, o direto é um cinema fundado essencialmente sobre a noção de improvisação".[174] Como corolário, os puristas do direto formulariam uma "ética da não-intervenção". O método de trabalho que melhor lhe corresponde foi desenvolvido por Mario Ruspoli, em sua "teoria do mimetismo", onde o comportamento dos membros da equipe leva ao paroxismo as preocupações de Vertov:

> O *cameraman*, como o técnico de som, deve carregar seu aparelho com a discrição que só o hábito do mimetismo pode trazer. Devem saber instintivamente se dissimular na multidão, nunca fazer gestos bruscos para chamar a atenção dos companheiros de equipe, nunca gritar, falar o mínimo possível e nunca sobre a filmagem - em resumo, não fazer nenhum movimento que pareça insólito. É preciso armar-se de paciência, ser ao mesmo tempo simpáticos e ausentes, em uma palavra, confundir-se com as paredes.[175]

Ao referir-se à irrepetibilidade, Vertov propugnava a tomada única, ao contrário do método convencional de filmagem, em que a cena pré-concebida - escrita no roteiro e ensaiada pelos atores - é refilmada até a obtenção de uma tomada considerada satisfatória. Por seu lado, comentando os filmes realizados no final dos anos cinqüenta por Lionel Rogosin, Marsolais afirma que o método de filmar uma única tomada de cada situação "será a regra de ouro dos cineastas do direto".[176] A condição apontada por Vertov de filmar onde quer que se faça necessário, associada à autonomia, leveza e portabilidade do equipamento, confunde-se com a base técnica sobre a qual se assenta a própria definição de cinema direto atribuída por Marsolais: "um cinema que capta em direto ("em campo" - fora do estúdio) a palavra e o gesto

[174] MARSOLAIS, 1974: 294 [sublinhado pelo autor].
[175] RUSOPOLI, 1963: 30 [sublinhado pelo autor].
[176] Idem: 81.

através de um material (câmera e gravador) sincrônico, leve e facilmente manipulável".[177]

Se Vertov antecipou em várias décadas as condições necessárias à filmagem em direto, vindo a satisfazer a maior parte delas, nem por isso seu cinema pode ser identificado com a "estética do real" defendida por certos cineastas dos anos sessenta. Para estes, a não-intervenção durante a filmagem representava um respeito quase sagrado ao "real", razão de uma postura neutra do cineasta, "observando aquele mistério supremo, a realidade".[178] Para Vertov, a "vida de improviso" nunca significou uma renúncia em manipular livremente as imagens. Ao contrário, ele as sobrepunha e subdividia, invertia seu movimento, operava com diversas velocidades de câmera, enfim, trabalhava com os "cine-objetos" como signos de uma livre escritura audiovisual:

> Durante quinze anos eu aprendi a cine-escritura. Eu aprendi a arte de escrever não com uma caneta, mas com uma câmera. A falta de um alfabeto cinematográfico me perturbava. Eu tentei criar este alfabeto. Eu me especializei na "cine-escritura dos fatos". Eu me esforcei para me tornar um cine-escritor das atualidades. Eu aprendi este ofício diante de uma mesa de montagem.[179]

Enquanto Flaherty baseou-se nas regras de continuidade da montagem narrativa, construindo com as imagens um espaço-tempo ilusoriamente unitário, Vertov seguiu o caminho oposto, baseando-se na descontinuidade. Em seus filmes, só eventualmente dois planos contíguos fornecem ao espectador uma unidade espaço-temporal. Por vezes, esta desorientação imagética e sonora parece deliberadamente visar uma participação mental ativa do espectador. A continuidade procurada é a do

---

[177] MARSOLAIS, 1974: 22.
[178] LEACOCK, 1961: 23.
[179] Dernière Expérience. In: VERTOV, 1972: 181.

argumento, através de uma "cine-escritura dos fatos". De certo modo, um "tratamento criativo da realidade", mas radicalmente distinto daquele formulado por Grierson com base no método de Flaherty. Vertov descartou radicalmente a dramatização, optando por um "cinema intelectual"[180] que não quer apenas mostrar, "mas organizar as imagens como um pensamento, de falar graças a elas a linguagem cinematográfica, uma linguagem universalmente compreendida por todos, possuindo uma considerável força de expressão".[181]

A concepção vertoviana da filmagem tem evidentes pontos de contato com o modelo Lumière. A mesma câmera discreta, às vezes oculta; a mesma atitude "científica" diante dos fatos. Um dos precursores desta linhagem foi o fisiólogo Marey, que perseguia a análise do movimento - e não a sua síntese como forma de representação ilusionista da vida. Por isto mesmo, não desenvolveu suas pesquisas no sentido de uma projeção de "fotografias animadas". Ao contrário, criou a cronofotografia, que sobrepunha na mesma placa, através de exposições sucessivas, diversos estágios do movimento. De nada lhe interessava um dispositivo capaz de registrar e mostrar aquilo que o olho humano via: "o autêntico caráter de um método científico radica em suprir a insuficiência de nossos sentidos ou em corrigir seus erros", afirmou, concluindo que "só a câmera lenta ou acelerada tem

[180] Este termo também foi empregado por Eisenstein, que noi entanto viria a repudiá-lo. Na versão escrita e revista de sua intervenção frente à Conferência dos Trabalhadores do Cinema Soviético, em janeiro de 1935, eis como Eisenstein encara, auto-criticamente, a teoria do cinema intelectual: "Esta teoria criou para si própria a tarefa de "restaurar a plenitude emocional do processo intelectual". Ao transformar o conceito abstrato em forma visível na tela, esta teoria apoderou-se do fluxo de conceitos e idéias - sem intermediários. Sem recorrer a histórias ou enredos inventados, de fato diretamente - através dos elementos de composição da imagem tal como filmados. Esta teoria foi uma generalização ampla, talvez até ampla demais, de uma série de possibilidades de expressão colocadas à nossa disposição pelos métodos de montagem e suas combinações". A Forma do Filme: Novos Problemas. In: EISENSTEIN, 1990: 119.

[181] KAUFMAN, Mikhail, apud SADOUL, 1971: 94.

interesse do ponto de vista da síntese científica".[182] Do mesmo modo, Vertov veio a considerar que a câmera não devia se comportar como uma mera extensão do olho humano, mas corrigir suas imperfeições:

> Até hoje nós violentamos a câmera, forçando-a a copiar o trabalho de nosso olho. Quanto melhor a cópia, mais nos satisfazíamos com a filmagem. A partir de agora nós liberamos a câmera e a fazemos funcionar numa direção oposta, muito distante daquela cópia".[183]

Marey descartou como redundante a simples cópia do que o olho vê, por falta de interesse científico. Já Vertov o fez por duas razões principais: sua concepção futurista da máquina como modelo para o homem e sua militância antiilusionista, frontalmente contrária ao "cine-drama burguês". Ao declarar-se um "cine-escritor das atualidades", Vertov estava retomando a linha que ligava Marey a Lumière e contornando o modo de representação narrativo. Através da montagem de "cine-documentos", acreditava estar fundando a "verdadeira linguagem cinematográfica". Dentre os diversos agrupamentos de artistas soviéticos que confrontavam posições durante os anos vinte, os futuristas eram os mais radicais na negação em bloco da herança artística do passado - uma questão de princípio, assumido muito antes da vitória bolchevique. Alinhado com esta posição, já no seu primeiro manifesto Vertov afirmava que "o futuro da arte cinematográfica é a negação do seu presente".[184] Logo, a "antiestética" que Vertov professava tinha contornos muito diversos daquela que Grierson viria a defender. Enquanto este recusava o "artificialismo dos estúdios" e os excessos esteticistas, Vertov incluía na sua rejeição todo e qualquer resquício dramatúrgico, que impedia a criação de uma autêntica "cine-língua".

---

[182] MAREY, E.J., prólogo a TRUTAT, E. *Les Photographies Animées*. Paris: Gauthier-Villars, 1899, apud BURCH, 1987: 29.

[183] Kinoks-Révolution. In: VERTOV: 1972: 28.

[184] Nous. In: VERTOV, 1972: 16.

> Todo filme não passa de um esqueleto literário envolvido numa cine-pele ... não há obras cinematográficas. O que existe é concubinagem de cine-ilustrações com o teatro, a literatura, a música, com quem e com o que, quando e por quanto tempo se queira".[185]

Não conhecemos a opinião de Vertov sobre Flaherty, mas é fácil depreender uma oposição. Seus métodos tinham em comum apenas a preferência pela filmagem fora dos estúdios; em tudo o mais eram distintos. Ao adotarem o método de Flaherty como modelo, Grierson e Rotha estavam privilegiando o partido da dramatização e da *mise en scène* documentária. Não foi por desconhecimento de Vertov que deixaram de adotar suas idéias, mas por considerarem-nas menos adequadas a um cinema educativo-propagandístico. Isto pode parecer contraditório, dada a dimensão político-propagandística do cinema soviético. Grierson reconhecia nos diretores russos "a estreita relação entre finalidade e tema",[186] mas assumia um ar ridiculamente professoral ao proclamar para onde eles deveriam voltar suas atenções: "para os problemas comuns da vida cotidiana e para as suas soluções comuns - ou mesmo instrutivas".[187] O que estava por trás destas críticas era uma sobrevalorização do mundo do trabalho, dissociado do contexto revolucionário; e uma incompreensão da relação dialética entre propaganda política e experimentação formal. Parecendo fazer coro às autoridades stalinistas, Grierson afirmou que os cineastas soviéticos

> sofreram muito da liberdade artística concedida aos artistas em um primeiro período não crítico de entusiasmo revolucionário, pois eles tenderam a isolar-se cada vez mais em impressões individuais e em performances individuais.[188]

---

[185] L'Importance du Cinéma Non Joué. In: VERTOV, 1972:54.

[186] GRIERSON, Summary and Survey: 1935. In: HARDY (org.), 1946: 115.

[187] Idem: 117.

[188] Ibidem.

Vertov não seria exceção. A única vez em que comparece na antologia de textos de Grierson é para receber uma crítica do mesmo teor - que melhor teria sido dirigida aos próprios documentários ingleses:

> Vertov ... usou todo o tipo de exibicionismo de câmera para contar em *Enthusiasm* como era maravilhosa a vida proletária. Mas o ângulo heróico de sua visão do operariado sempre falhou em observar o que os homens estavam fazendo.[189]

Paul Rotha fez eco às palavras de Grierson, separando ainda mais Vertov das características a seu ver definidoras do documentário:

> A partir de nossa leitura do documentário, nós podemos e devemos acompanhar Vertov na reunião de seu material; e, em certa medida, em seus métodos de montagem; mas, somos obrigados a divergir dele na interpretação dos temas e na abordagem ... Reconheço que ele é um mestre na sua técnica, mas tenho que admitir que ele não preenche os requisitos fundamentais do documentário na interpretação dos problemas colocados pelos seus temas. Ele é profético, ilustrativo, ocasionalmente dramático, mas não é filosófico nem instrutivo.[190]

Certamente, Vertov não se adequava ao tipo de cinema educativo que o griersonismo forjou. Seu projeto transcendia em muito a educação pela via de conteúdos elevados e de formas bem compostas e ritmadas. Tratava-se de uma perspectiva epistemológica, que queria decifrar o mundo mas também ensinar a ver. No cap. 12 voltaremos a esta dimensão da obra de Vertov. Por ora, queremos apenas sublinhar que, se o projeto de uma "cine-língua" contém a marca de um certo idealismo formalista, contém também um raro ímpeto inventivo, associado à determinação de formular as bases de um modo de expressão autenticamente cinematográfico. Em um contexto

---

[189] Ibidem.

[190] ROTHA, 1935: 95.

marcado pela urgência da construção de uma nova sociedade, Vertov não perdia de vista que os objetivos propagandísticos deviam ser aliados à experimentação de novas formas de expressão: "Acreditamos em nosso dever de fazer não somente filmes de grande consumo, mas também, de tempos em tempos, filmes que produzam filmes".[191] Sua obra, em parte desaparecida, consiste em mais de uma centena de filmes dos mais variados gêneros, formatos e durações. Basta examinar o subtítulo de alguns deles para nos darmos conta da diversidade de linhas de trabalho abertas por seu autor: "documentário histórico", "estudo experimental", "crônica judiciária", "filme-viagem", "esboço", "cine-poema lírico", "crônica histórica"...

Dziga Vertov pagou um alto preço pela radicalidade de suas propostas e pela recusa em dobrar-se aos ditames do realismo socialista. Não assimilado pelos fundadores do documentário clássico, foi relegado ao ostracismo pelas autoridades stalinistas, que passaram a recusar sistematicamente seus projetos mais ambiciosos. Em 1945, submetido a uma função subalterna na produção de cinejornais sob os quais não tinha a menor autonomia, Vertov registrou em seu diário:

> Temos a tarefa de defender nossa obra. Somos os fundadores do cinema documentário e não devemos ceder nossa anterioridade a ninguém".[192]

Recuperado postumamente, a partir dos anos sessenta Vertov exerceria uma influência decisiva na crítica ao ilusionismo e à mistificação no cinema. Mas, até hoje, seu lugar pioneiro na gênese da idéia do documentário e sua contribuição para a invenção de uma escritura audiovisual ainda não é suficientemente reconhecido.

---

[191] L'Amour Pour l'Homme Vivant (publicado postumamente, em 1958). In: VERTOV, 1972: 208.

[192] VERTOV, 1972: 364.

9. O Cerco Visual ao Real

Apresentamos a emergência de novas técnicas e novos métodos de filmagem, no início dos anos sessenta, sob a denominação genérica de cinema direto. Mas para abordar sob uma perspectiva estética os documentários produzidos nos desdobramentos daquela renovação tecnológica vamos necessitar de outras categorias.

A teoria cinematográfica constitui uma disciplina amplamente desenvolvida, com inúmeras ramificações, mas seu objeto hegemônico tem sido sempre o longa-metragem de ficção. Somente nas últimas duas décadas têm surgido estudos sobre o documentário, inicialmente com preocupações historiográficas e, mais recentemente, com foco em questões de ordem discursiva e retórica.

Uma das contribuições mais significativas neste sentido é a tipologia formulada pelo teórico norte-americano Bill Nichols. Nichols analisou as principais estratégias de "argumentação cinematográfica" assumidas pelos realizadores de documentários e chegou a uma síntese de quatro modalidades de representação do mundo.[193] Vejamos, de forma muito resumida, como cada um deles se caracteriza.

O "modo expositivo" corresponde ao documentário clássico, onde um argumento é veiculado por letreiros ou pelo comentário *off*, servindo as imagens de ilustração ou contraponto. Até o início dos anos sessenta, a imensa maioria dos documentários respeitava, a grosso modo, este modelo canônico. Em sua forma paradigmática mais pura, o modo expositivo adota

---

[193] NICHOLS, 1991: 32-75.

um esquema particular-geral, mostrando imagens exemplares que são conceituadas e generalizadas pelo texto do comentário. O processo de produção é elidido em nome de uma impressão de objetividade.

O "modo observacional" surgiu em reação ao modelo clássico. Sua expressão mais típica foi o cinema direto norte-americano, que procurou comunicar um sentido de acesso imediato ao mundo, situando o espectador na posição de observador ideal; defendeu extremadamente a não-intervenção; suprimiu o roteiro e minimizou a atuação do diretor durante a filmagem; desenvolveu métodos de trabalho que transmitiam a impressão de invisibilidade da equipe técnica; renunciou a qualquer forma de "controle" sobre os eventos que se passavam diante da câmera; privilegiou o plano-seqüência com imagem e som em sincronismo; adotou uma montagem que enfatizava a duração da observação; evitou o comentário, a música *off*, os letreiros e as entrevistas. Nenhuma forma de encenação faz parte dos métodos observacionais, uma vez que estes implicariam em preparação prévia e controle exercido sobre os materiais filmados. De resto, a supressão do comentário e a impressão de uma "janela aberta para o mundo" fazem com que certos filmes observacionais se assemelhem ao regime narrativo da ficção.

O "modo interativo" surgiu aproximadamente no mesmo período que o anterior, mas enfatizou a intervenção do cineasta, ao invés de procurar suprimi-la. A interação entre a equipe e os "atores sociais" - pessoas convocadas a participar do filme[194] - assume o primeiro plano, na forma de interpelação, entrevista ou depoimento. A montagem articula a continuidade espaço-temporal deste encontro e a continuidade dos pontos de vista em jogo.

[194] No lugar do termo "ator natural", cunhado por Grierson, Bill Nichols usa o termo "ator social". Consideramos que este último conceito evita as conotações naturalistas do primeiro e aplica-se melhor ao caráter performático de uma atuação frente aos aparelhos de filmagem e gravação.

A subjetividade do cineasta e dos participantes da filmagem é plenamente assumida.

O "modo reflexivo" surgiu como resposta ao ceticismo frente à possibilidade de uma representação objetiva do mundo e procura explicitar as convenções que regem o processo de representação. Juntamente com o produto, os filmes reflexivos apresentam o produtor e o processo de produção, evidenciando o caráter de artefato do documentário. Ao invés de procurarem transmitir um "julgamento abalizado" que parece emanar de uma agência de saber e autoridade, lançam mão da ironia, da paródia, da sátira e de estratégias de distanciamento crítico do espectador.

A classificação proposta por Bill Nichols decorre de sua concepção do documentário não enquanto um objeto dado e dotado de uma imanência, mas enquanto uma instituição constituída por práticas variadas e contraditórias, que interagem historicamente.[195] Cada um dos quatro modos de representação corresponde a uma configuração com códigos e regras próprias, que se consubstanciam em metodologias, ditames éticos e práticas rituais específicas. A contestação de determinadas práticas implica em novas propostas de posturas e métodos, veiculadas através de filmes e retóricas - manifestos, críticas, debates - que podem resultar em uma reconfiguração, ou seja, uma nova objetivação do documentário.

Vimos como a conexão Flaherty-Grierson instituiu o documentário clássico. Veremos agora como, diante das contradições e das limitações deste modelo expositivo, quase simultaneamente surgem duas objetivações distintas do documentário que, conforme Bill Nichols, passaremos a designar como observacional e interativa. No plano empírico, a grosso modo elas

[195] Esta tipologia foi desenvolvida conjuntamente com Julianne Burton. Em outro texto Burton trabalha com um quinto modo, denominado "misto". Não consideramos de grande utilidade esta categoria, de vez que só muito raramente um filme pode ser subsumido a um único modo de representação. BURTON, 1990: 3-30.

correspondem, respectivamente, ao cinema direto norte-americano e ao cinema-verdade francês. Estes movimentos datados comportam dissidências internas, conexões com outras cinematografias e um sem número de questões temporais e locais que fogem ao nosso propósito central de rastrear as principais transformações por que passou a idéia do documentário. Neste sentido, a adoção, a partir daqui, dos quatro paradigmas formulados por Nichols nos permitirá articular certas características concretas daqueles movimentos históricos com as estratégias discursivas que eles vieram suscitar.

O que estamos chamando de cinema direto norte-americano teve como núcleo principal a produtora Drew Associates, formada em torno do repórter fotográfico Robert Drew e do cinegrafista Richard Leacock.[196] Eles não consideravam seus trabalhos como sendo documentários, mas "cine-reportagens" ou "jornalismo filmado". Segundo Drew, "documentários em geral, com muito poucas exceções, são falsos ... de certo modo eles lembram bonecos...".[197] O que tornava os documentários falsos, na visão de Drew e Leacock, não era somente a encenação, prática corrente no jornalismo audiovisual. Também eram falsificadores a interpretação verbal, através do comentário; e a música e os ruídos que costumavam ser acrescentados na fase de pós-produção para dar mais espessura dramática ao filme. Em nome de um respeito absoluto à autenticidade das situações filmadas, o grupo da Drew Ass. adotava o princípio do "som sincrônico integralmente assumido": qualquer acréscimo à imagem e ao som originário da locação era considerado incompatível com a "realidade captada ao vivo". Seu método de filmagem interditava todas as formas de intervenção ou interpelação: "nós não pedimos

---

[196] A colaboração entre Drew e Leacock teve início em 1954. A Drew Ass. formou-se em 1959 e dissolveu-se em 1963, quando Leacock abandonou a sociedade. Donn Pennebaker e Albert Maysles participaram do grupo por um período mais curto. A Drew Ass.era financiada pelo grupo Time-Life e produziu mais de trinta filmes, entre eles: *Primary* (1960), *Yankee No* (1960), *On the Pole* (1961), *Kenya* (1961), *Crisis* (1962) e *The Chair* (1962).

[197] MEKAS (ed.), 1961: 17.

às pessoas para agir, não lhes dizemos o que devem fazer, não lhes fazemos perguntas".[198] A equipe devia ser reduzida ao mínimo, os equipamentos adaptados à maior portabilidade e agilidade possível: "queríamos suprimir os diretores, a iluminação, as equipes técnicas habituais e tudo o que pudesse alterar a realidade que nós desejamos filmar".[199] Já vimos como esta "ética da não-intervenção" fomentou a "teoria do mimetismo" de Mario Ruspoli, para quem "dissimular-se, pertencer à paisagem, confundir-se com a multidão - é uma atitude fundamental do cineasta que procura abordar o real".[200] Richard Leacock sintetizou a postura observacional, avessa à tentativa de controlar as situações filmadas, no título de um artigo de 1961: For an Uncontrolled Cinema.[201] Em uma entrevista concedida no ano seguinte, retomou esta idéia:

> Muitos cineastas acham que o objetivo do realizador é ter completo controle. Então, a concepção do que está se passando é limitada pela concepção do cineasta. Nós não queremos impor este limite à realidade. O que está em curso, a ação, não tem limitações, tampouco o significado do que está ocorrendo. O problema do cineasta é antes de mais nada um problema de como transmitir o que está em curso.[202]

Esta tendência observacional substitui a função de "tratamento criativo da realidade" por um objetivismo extremado, uma tentativa idealista de comunicar "a vida como ela é vivida": "É a vida observada pela câmera e não, como no caso de muitos documentaristas, a vida recriada para a câmera".[203] Esta negação da tradição interpretativa estabelecida pelo documentário clássico se dá paralelamente a uma espécie de retomada da

---

198 DREW, in: MARCORELLES, 1963b: 19.

199 LEACOCK, in: MARCORELLES, 1963b: 20.

200 RUSPOLI, 1963: 29. Este mimetismo foi figurado na expressão: "a fly on the wall" (uma mosca na parede).

201 LEACOCK, 1961.

202 LEACOCK, in: MEKAS (ed.), 1961: 15.

203 REYNOLDS, in: JACOBS (org.), 1979: 401.

vertente cientificista do cinema das origens. Nos textos dos ideólogos do direto puro são freqüentes os elogios ao caráter de registro despojado das atualidades Lumière.[204] Ora, se voltarmos aos princípios básicos do griersonismo, veremos que a linha divisória entre a "categoria inferior" e os verdadeiros documentários foi traçada exatamente na passagem da mera descrição para os "arranjos, rearranjos e conformação criativa dos materiais naturais". Somente neste ponto, o documentário alcançaria as "virtudes comuns de uma arte". Membro destacado do grupo formado por Grierson, Edgar Anstey considerava que seu *Housing Problems*, apesar do pioneirismo no uso de entrevistas em direto, continha a pureza da autenticidade, não a pureza da arte. Fiel à sua formação, Anstey contrapunha-se à tese de que os eventos deveriam autointerpretar-se e o cineasta proporcionar apenas o canal de comunicação:

> Em um nível bem prático, acho que é possível enganar-se a respeito da natureza de um real resultado documental. A filmagem da realidade ao invés da sua interpretação criativa pode levar à introdução de imagens confusas, sons inaudíveis e durações intermináveis, culminando em um supremo desastre - a quebra da comunicação entre a tela e o público.[205]

Leacock e seus sócios não vislumbravam este tipo de risco. Para eles, a comunicação com o público dependia estritamente de transmitir da forma mais fiel possível a sensação experimentada durante a filmagem. No discurso dos cineastas do direto são raras as considerações sobre questões de natureza formal. A função estética do cinema era indisfarçavelmente submetida a uma

---

[204] Aqui temos exemplos fornecidos pelos dois mais destacados representantes do documentário observacional, nos EUA e na Europa.: "Se nós voltarmos aos primeiros dias do cinema nós encontraremos uma noção recorrente que nunca foi bem compreendida, que é o desejo de usar aquele aspecto do filme que é especificamente diferente do teatro: registrar aspectos do que de fato aconteceu em uma situação real". LEACOCK, 1961: 25. "As primeiras 'atualidades', os primeiros cine-documentos...comprovam o formidável interesse que experimentavam os primeiros cineastas da época do 'mudo' pelo acontecimento na sua realidade". RUSPOLI, 1963: 3.

[205] ANSTEY, 1966: 6.

função epistêmica,[206] o que poderia ser explicado pela origem e pelos objetivos jornalísticos da Drew Ass. e de outros grupos de cineastas que visavam primordialmente a veiculação de seus trabalhos na televisão.[207] Nem por isso a perspectiva adotada era a informativa. Tratava-se primordialmente de comunicar uma sensação de presença física, privilegiando a "autenticidade": "Eu não acho que filmes devem proporcionar informação. Filmes devem ser antes de mais nada algo de que você não duvide. Você confia naquilo que você vê".[208] De certo modo, substituía-se a legitimação artística do griersonismo por uma legitimação científica, onde câmera e gravador eram como que comparados a instrumentos de inscrição automática dos resultados de uma observação empírica.

Alguns críticos pareciam acreditar que este cinema observacional estaria concretizando um sonho antigo: "Documentaristas sempre tiveram o ideal da câmera como um observador imparcial e não incômodo, captando imagens e sons da vida real".[209] O deslumbramento frente ao som sincrônico e à portabilidade dos novos equipamentos sugeriu uma leitura evolucionista do "ideal documentário", como se ele se confundisse com uma busca historicamente contínua e cumulativa visando o registro completo da superfície da realidade. Segundo esta visão, as limitações do equipamento é que teriam sempre induzido os cineastas a encenações, relatos verbais e

---

[206] Jacques Aumont classifica a relação da imagem com o mundo segundo três funções principais: simbólica, epistêmica e estética. AUMONT, 1990: 80.

[207] Um exemplo fora dos EUA é o ramo canadense do primeiro cinema direto, denominado *candid eye*, que desenvolveu-se em estreita vinculação com a demanda da televisão. O realizador Wolf Koening mostra como esta demanda repercutiu entre os cineastas locais: "Nós achamos que esta era a oportunidade pela qual esperávamos. Havia um público e havia um orçamento... Eis o que nós queríamos fazer: captar a vida como ela é, sem roteiro e sem firulas; captar o som na locação, sem montagem muito elaborada; fazer filmes que de certo modo produzissem emoções, risos e lágrimas, de preferência tudo isso ao mesmo tempo; mostrar estes filmes na televisão para milhões de pessoas e mudar o mundo, fazendo-as ver que a vida é verdadeira, bela e cheia de sentido". Apud MARCORELLES, 1973: 67.

[208] PENNEBAKER, Don Alan, in: MEKAS (ed.), 1961: 20.

[209] REYNOLDS. In: JACOBS (org.), 1979: 403.

artifícios de montagem; cada progresso técnico corresponderia a uma "captação" quantitativamente mais significativa do "real", um passo a mais no preenchimento de uma carência fundamental. Ora, como sabemos, nem Flaherty nem Grierson tinham pontos de contato com este objetivismo: a contribuição de ambos estava justamente em acentuar o caráter interpretativo do trabalho do cineasta. Tampouco Vertov encarava as "imagens e sons da vida real" como um material de valor documental intrínseco, mas como peças de um processo de permanente interpretação através da montagem. Em sua concepção redentora do avanço técnico, os ideólogos do cinema direto promoveram uma releitura teleológica da tradição documentária, segundo o critério de "transparência frente ao real", reservando para si próprios o umbral entre a culminância de um longo processo histórico de procura e o início de uma nova era:

> Se outros cineastas seguirem o seu (Leacock) exemplo, é inteiramente possível que surja toda uma nova tradição do documentário: a tradição de "ir de encontro à realidade do país" de um modo mais íntimo, interessante e humanamente importante do que qualquer Grierson imaginou.[210]

A retórica dos cineastas do direto puro e da parcela da crítica que aderiu a seus princípios expressava um movimento ao mesmo tempo de ruptura e de continuidade com a tradição documentária - de ruptura com os aspectos interpretativos do documentário clássico e de continuidade com uma "ideologia documental" que remonta às origens do cinematógrafo. Guardadas as proporções históricas, há evidente semelhança entre a "devoção ao real" promovida por este "direto selvagem"[211] e a apologia que as elites da primeira década do século faziam às imagens autênticas da natureza e do mundo

---

[210] CALLENBACH. In: JACOBS (org.), 1979: 401.

[211] Serge DANEY assim denomina a prática e o discurso deste cinema direto puro. *La Rampe*, Paris: Cahiers du Cinéma-Gallimard, 1983: 50.

veiculadas pelo modelo Lumière, traduzindo-se naquilo que Burch chamava de "fetichização do documento filmado".[212]

O fundamento daquela fetichização era o caráter "evidencial" da imagem fotoquímica, decorrente de seu processo mecânico de produção, por oposição ao processo manual que caracteriza a imagem pictórica tradicional. No início do século XX, a fotografia ainda era comumente encarada como "um espelho de cujo testemunho material ninguém poderia suspeitar".[213] Ou antes, como disse Oliver Wendell Holmes, "um espelho dotado de memória".[214] Para o bem ou para o mal, a clivagem arte X técnica marcou os discursos sobre a fotografia praticamente desde o seu surgimento. Já o projeto de lei que propunha ao governo francês a aquisição da patente de Daguerre, em julho de 1839, baseava sua exposição de motivos no argumento de que o processo fotográfico era o mais recente instrumento capaz de prestar um inestimável serviço à ciência, ao lado do termômetro, do barômetro, do telescópio e do microscópio.[215] Por seu lado, ao invés de exaltar as virtudes da fotografia, Baudelaire apontava os riscos que ela implicava para a arte, reduzindo sua contribuição a uma mera função técnica de reprodução:

> Quando se permite que a fotografia substitua algumas das funções da arte, corre-se o risco de que ela logo a supere ou corrompa por inteiro graças à aliança natural que ela encontrará na idiotice da multidão. É portanto necessário que ela volte a seu verdadeiro dever, que é o de servir às ciências e às artes, mas de maneira bem humilde, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura.[216]

---

[212] BURCH, 1987: 69.

[213] Édouard Charton, apresentando a seus futuros leitores *Le Tour du Monde*, em 30 de junho de 1860. Apud GAUTHIER, 1987: 31.

[214] Apud WILLIAMS, 1993: 9.

[215] Sobre a concepção da fotografia e do cinema enquanto instrumento científico, ver WINSTON, 1993.

[216] Le Public Moderne et la Fotografia. In: Salon de 1859, apud DUBOIS, 1994: 29.

Segundo Dubois, "a aversão de Baudelaire à corrente realista e naturalista e à ideologia cientificista ascendente guia, é evidente, seu ponto de vista".[217] O temor de uma superação ou corrupção da arte pela fotografia estaria em parte fundado na afirmação crescente desta corrente realista e naturalista no gosto do público - e talvez aí Baudelaire visse mais um sintoma de "idiotice da multidão". Realismo, naturalismo e cientificismo confluíam para um estuário positivista onde a única forma válida de conhecimento era aquela que se baseava nos fatos e onde a experiência era o critério absoluto da verdade. Naquele contexto, a imagem "automática" produzida pela câmera fotográfica se afirmava como uma imagem decalcada sobre a própria natureza; e, para muitos, portadora da "verdade dos fatos". Equiparada aos demais dispositivos de inscrição a serviço do método experimental da ciência moderna, a câmera fotográfica não seria um recurso para a interpretação do mundo, mas um instrumento de seu registro objetivo. Esta abordagem cientificista do processo fotográfico estava, por certo, inserida em uma tradição ocidental do ver e da visão, que remonta há séculos e que conheceu um momento de esplendor no Renascimento. Tal hegemonia do visível foi poderosamente realimentada pelo advento de dispositivos de registro mecânico como a fotografia e, mais tarde, o cinema: "(o cinema) postulava que do 'real' ao visual e do visual à sua versão filmada uma mesma verdade se refletia infinitamente, sem distorção nem perda".[218] Na mesma tradição inseria-se a "ideologia documental" que, na virada do século, prestigiou "gêneros" como a paisagem e o retrato; e acolheu as atualidades como o único tipo de cinema digno de ser levado a sério.

Com semelhante rigor normativo, os cineastas da Drew Ass., muitas décadas mais tarde, se inscreveriam nesta tradição que queria reduzir a

---

[217] Idem: 30.

[218] DANEY, op. cit.: 18.

realidade à visibilidade. Eis, por exemplo, como Mario Ruspoli dá início a seu relatório sobre as novas técnicas de filmagem: "O desejo de 'apreender' pela imagem a realidade tal como ela se oferece ao olhar remonta à origem do cinema".[219] A disponibilidade de aparelhos leves, capazes de registrar imagem e som em sincronismo, fomentou junto a esta tendência do cinema direto uma "ilusão realista", que consistia em reduzir a realidade a suas aparências sensíveis.[220] Para melhor "captar a realidade pela imagem", seus adeptos embarcaram na utopia da neutralização completa da equipe técnica, que resultou em um comportamento servil diante dos eventos: nenhuma intervenção, pura observação. No limite do seu idealismo, esta postura queria fazer do olhar uma extensão material dos fenômenos, a ponto de uma anulação do próprio olhar e, por conseguinte, uma anulação do cinema; ou, como expressou Louis Marcorelles na fórmula paroxística de uma "osmose entre o real e o filme".[221] O realizador e ensaísta Jean-Claude Bringuier formalizou, de forma muito acurada, o idealismo implícito nesta postura:

> Sem iluminação, sem tripé, a câmera de Leacock é uma bazuca. Do mesmo modo que um fuzil é o prolongamento mortal de um olho, ela é o prolongamento de um olhar. O ideal, como se vê, é o desaparecimento mesmo da câmera, do olhar, sua ausência. Se as coisas pudessem existir sozinhas, fazer-se olhar sozinhas, sem que ninguém as visse, seria perfeito. No fundo, é o ideal de uma testemunha: apagar-se, deixar-se absorver na coisa que se apresenta. Todo testemunho é um holocausto. Eu acredito que o sonho de Leacock e daqueles que trabalham como ele, é um cinema sem cinema, um puro olhar sem suporte.[222]

---

[219] RUSPOLI, 1963: 3.

[220] Aqui temos uma alusão expressa de Leacock neste sentido: "O que é isto que nós, cineastas, estamos fazendo, então? O mais próximo que eu posso chegar de uma definição precisa é que o filme pronto - filmado e montado pelo próprio cineasta - é um aspecto da percepção do cineasta do que aconteceu. Assumindo que ele não faça direção. Sem interferência. Falando de modo informal, nossos filmes *são* o público. Um público registrado". In: JACOBS (org.), 1979: 406.

[221] MARCORELLES, 1963c: 17.

[222] BRINGUIER, 1963: 15.

A denominação *living camera*, que o grupo de Leacock recebeu nos primeiros anos, define bem um projeto de esgotar a realidade pelos mecanismos perceptivos que atuam na abordagem empírica do mundo. O termo *candid eye*, adotado pelo ramo canadense do direto, também é sugestivo desta ênfase em um olhar inocente, depurado, traduzindo o sonho de anular a distância entre percepção e imagem. Ora, um filme é feito de imagens sonoras e visuais, que não são percepções, mas "enquadramentos seletivos que resultam na tela em blocos de imagens retangulares".[223] A própria estrutura da imagem cinematográfica supõe fatores irredutíveis, como a escolha entre o que mostrar ou não, a organização daquilo que é mostrado, a duração desta mostração e a ordenação dos planos entre si. Logo, a transparência da realidade no cinema não passa de uma falácia. A imagem cinematográfica é essencialmente trucada, um artefato por natureza, nunca o reflexo transparente do real. Aliás, é a própria noção de real que deve ser questionada, por ideológica que é – ou, como diz, Jacques Aumont: "o fato deste conceito (real) existir há séculos não deve mascarar sua falta de universalidade".[224] O processo de produção de imagens cinematográficas implica necessariamente em inscrever nestas imagens uma subjetividade. A tentativa idealista de reprodução absolutamente neutra e objetiva da percepção ocular normal não pode suprimir esta subjetividade inexorável, mas pode mascará-la por trás de convenções estilísticas naturalistas. A "teoria do mimetismo" de Ruspoli e as regras de Leacock para se alcançar "um cinema não controlado" afinal conduziam a um "estilo grau zero", que produzia no espectador a ilusão de acesso direto ao real - "o espectador

---

[223] BONITZER, 1986: 20.
[224] AUMONT, 1990: 210.

acredita não que o que vê é o real propriamente, mas que o que vê existiu, ou pôde existir, no real".[225]

Quais os traços materiais deste estilo? Edgar Anstey, como já vimos, referiu-se pejorativamente a eles, ao aludir a um som inaudível e a planos-seqüência intermináveis. O jornalismo televisual nos dá mostras abundantes, especialmente nas reportagens de guerra e nas situações de crise: câmera tremida, ruídos do ambiente misturados às vozes, iluminação irregular, imagem granulada, cortes bruscos - marcas de uma imagem que tenta "naturalizar-se", ou seja, produzir uma sensação de natureza como garantia de verdade, logo, como forma de legitimação. Este "estilo grau zero" é a característica aparente mais pregnante do modo observacional. Característica hoje tão assimilada quanto codificada, até banalizada, mas que no momento de seu surgimento revestiu-se de um caráter quase místico de acesso a um "real" puro:

> Há uma ambiência, uma fisionomia da imagem em direto que servem de certo modo como álibi à emoção e que, de acidentes que são, transformam-se para o telespectador a um só tempo em prova e essência da imagem em direto. Em resumo, é um estado de espírito, uma devoção".[226]

O que esta sacralização do real visível não reconhecia era o fato de que os cenários do real não são "brutos" como um mineral, mas já organizados por leis sociais que o visível não é capaz de apreender. O modo observacional puro, na sua utopia da duplicação perceptiva, sobrevalorizando a visibilidade e recusando a intervenção do cineasta por considerá-la impura, por vezes impedia a compreensão daquilo que mostrava. Ater-se à pura analogia visual é renunciar ao agenciamento das matérias de expressão do cinema de modo a

[225] Idem: 111.

[226] BRINGUIER, 1963: 14.

tornar visível aquilo que escapa à visão. Esta era, aliás, uma das idéias fortes de Vertov, o objetivo visado por seu método: partir do registro de imagens sonoras e visuais da realidade para articulá-las em combinações audiovisuais complexas dotadas de um sentido próprio. Temos aqui a diferença fundamental que separa Vertov dos partidários do cinema direto e que mostra como é questionável a reivindicação de seu nome como um precursor desta tendência. Em certos excessos retóricos, Vertov podia atribuir à câmera poderes extraordinários, mas a linha mestra de seu método era a relação entre a filmagem de improviso e a produção de sentido através da montagem.

> Não a filmagem de improviso pela filmagem de improviso, mas para mostrar as pessoas sem máscara, para captá-las através do olho da câmera em um momento em que elas não representam, para ler com o aparelho de filmagem seus pensamentos nus. O Cinema-Olho como a possibilidade de tornar visível o invisível, límpido o suave, evidente o que está escondido, manifesto o que está mascarado. De substituir o encenado pelo não-encenado, o falsificado pela verdade, pelo Cinema-Verdade. Mas não basta mostrar na tela fragmentos de verdades isoladas, imagens de verdades separadas. É preciso ainda organizar tematicamente estas imagens, de modo que a verdade resulte do conjunto.[227]

Uma função verdadeiramente epistêmica do cinema não pode limitar-se a reproduzir fragmentos de aparências sensíveis; e nada tem a ver com a "captação" de supostos sentidos imanentes. Ao contrário, deve traduzir-se em um investimento ativo na produção deste sentido, através da criação de recursos formais. Ora, este processo não pode se desenvolver no quadro de uma "concepção evangelista da 'revelação do real autêntico' por uma câmera contemplativa".[228] Para "tornar visível o invisível", o cineasta deve abdicar da utopia de um reflexo especular do "real" e assumir o seu

---

[227] VERTOV, Comment Cela a-t-il Commencé? In: SADOUL, 1971: 141-143.

[228] MARIE, 1976: 83.

papel mediador. Estamos, então, na fronteira entre dois modos de representação do mundo.

10. Verdade e Imaginação

Nos EUA, foram jornalistas interessados em agilizar os métodos de trabalho da reportagem que desenvolveram as técnicas do cinema direto. Suas preocupações com a neutralidade diante dos eventos a serem registrados resultou em posições extremadamente não-intervencionistas. Já na França, os equipamentos leves e sincrônicos foram primeiro adotados por cineastas com uma formação acadêmica no campo da sociologia e da etnologia. Defrontados cotidianamente com as implicações da observação participante, sabiam que "sempre que uma câmera é ligada, uma privacidade é violada".[229] Violação que colocava problemas éticos e implicava em riscos para o realizador, mas que abria um novo horizonte de possibilidades de comunicação no campo do cinema. Se a neutralidade da câmera e do gravador eram uma falácia, para que tentar dissimulá-los? Por que não utilizá-los como instrumentos de produção dos próprios eventos, como meio de provocar situações reveladoras? Em resposta a estas questões instaurou-se uma tendência radicalmente distinta do direto norte-americano no uso dos equipamentos sincrônicos leves.

O representante mais destacado desta tendência foi Jean Rouch. Seu filme *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*, 1960), realizado conjuntamente com Edgard Morin, pode ser considerado o protótipo de uma nova configuração do documentário: o modo interativo de representação. Neste filme, o "som direto integralmente assumido" engendrou conseqüências

---

[229] A frase é de ROUCH, que na seguinte declaração a Marcorelles esclarece sua posição frente ao mito da "objetividade científica": "...eu me considero ao mesmo tempo como cineasta e etnólogo. Eu acho que a etnologia é poesia. Não acredito muito nas ciências humanas, como já disse várias vezes. Afinal de contas, as ciências humanas são algo de terrivelmente subjetivo". *Le Monde*, 16 set. 1971 e *L'Avant Scène*, n. 123, 1972.

inteiramente distintas daquelas verificadas no modo observacional. É a palavra que predomina, através da conjugação de diferentes estratégias: monólogos, diálogos, entrevistas dos realizadores com os "atores sociais", entrevistas destes entre si, discussões coletivas envolvendo a crítica aos trechos já filmados e, por fim, autocrítica dos próprios realizadores diante da câmera. *Chronique d'un Été* foi uma tentativa de colocar em prática os conceitos desenvolvidos por Morin em seu artigo Pour un Nouveau Cinéma-Vérité,[230] publicado alguns meses antes. Na abertura do filme, sobre imagens de populares circulando nas ruas de Paris, ouvimos a voz *off* de Jean Rouch: "este filme não foi representado por atores, mas vivido pelos homens e mulheres que dedicaram momentos de suas vidas a uma experiência nova de cinema-verdade".[231]

O artigo de Morin e a reprodução de seu título no cartaz de *Chronique d'un Été* recolocaram em circulação o termo "cinema-verdade", que logo transformou-se na designação global dos movimentos que empregavam os novos métodos de filmagem com equipamentos portáteis. A partir de 1963, esta expressão passou a ser substituída por "cinema direto", proposta por Mario Ruspoli e considerada mais neutra.[232] Atualmente, alguns autores ainda consideram os dois termos sinônimos; enquanto outros os utilizam para denominar movimentos inteiramente distintos. Eric Barnouw resumiu, a nosso ver de forma bastante acurada, a distinção entre as duas tendências:

> O documentarista do cinema direto levava sua câmera para uma situação de tensão e torcia por uma crise; a versão de Rouch do cinema-verdade tentava precipitar uma. O artista do cinema direto aspirava a invisibilidade; o artista do cinema-verdade de Rouch era freqüentemente um participante assumido. O artista do cinema

[230] *France-Observateur*, 14 jan. 1960.

[231] ROUCH e MORIN, 1962: 53.

[232] O próprio Rouch assumiu esta designação menos polêmica: "Mario Ruspoli...encontra então a melhor fórmula: 'cinema direto', o cinema em tomada direta sobre a realidade". ROUCH, 1989: 178.

> direto desempenhava o papel de um observador neutro; o artista do cinema verdade assumia o de provocador.[233]

Estas diferenças tornaram-se absolutamente nítidas durante o encontro de três dias organizado paralelamente ao MIPE-TV (Mercado Internacional de Programas e Equipamentos de Televisão) de março de 1963, em Lyon, França, reunindo cineastas, críticos e especialistas de vários países. Segundo Marcorelles, "um clima de doce loucura reinava durante aquelas sessões, no entanto respeitáveis, cada um falando por si, Leacock não compreendendo Rouch nem Rouch a Leacock".[234] Jean-Claude Bringuier referiu-se ao sentimento "de uma barreira intransponível entre Leacock e nós, um muro nos separando radicalmente".[235] Para os franceses, o cinema que os norte-americanos exibiram em Lyon "desconfia das palavras, das opiniões, dos julgamentos ... como daquilo que vem contaminar um real que é preciso manter em sua pureza original".[236] Por outro lado, "Leacock se insurgiu de imediato contra a escola francesa, prisioneira do verbo, ignorando a espontaneidade do real, forçando as pessoas a representarem diante da câmera".[237]

Marcorelles, um dos mais ardorosos defensores do direto na Europa, via por trás desta polêmica um fenômeno "civilizatório": temperamento anglo-saxônico *versus* temperamento latino. E via, também, reflexos daquilo que considerava o principal problema do cinema moderno: "onde começa e onde acaba a linguagem falada?".[238] Leacock, como sabemos, considerava

[233] BARNOUW, 1974: 254.

[234] MARCORELLES, 1963d: 27.

[235] Idem: 28.

[236] BRINGUIER, 1963: 15.

[237] MARCORELLES, 1963d: 27.

[238] Idem: 28. A clivagem cultural estas duas posturas não era determinante, tanto assim que o cinema observacional encontrou inúmeros representantes nos países latinos europeus, entre eles Mario Ruspoli e Raymond Depardon. Reciprocamente, o modo interativo repercutiu bastante nos EUA, sobretudo na televisão.

fundamental o registro "da forma como as pessoas se comunicam, ou seja, falando". Mas, a fala aí era considerada como uma dimensão da espontaneidade humana, fala dos "atores naturais" entre si. De modo algum a fala que responde a indagações feitas pelo cineasta: "quando você entrevista alguém ele sempre lhe fala aquilo que quer que você saiba sobre ele".[239] Robert Drew pensava de modo semelhante: "no essencial, a lógica verbal, a entrevista, não basta".[240] O cinema de Drew e Leacock era um registro dos fatos; todo o seu investimento era concentrado nas ações que traduziriam o "real". No polo oposto, em Lyon, estava o realizador italiano Gian-Vittorio Baldi, para quem "ação são os sentimentos do homem, é o que aparece no seu rosto, são as idéias que ele enuncia".[241] Edgar Morin foi ainda mais explícito, ao referir-se a *Chronique d'un Été*:

> O ato, afinal, é a palavra; o ato se traduz através dos diálogos, das discussões, conversas. etc. O que me interessa não é o documentário que mostra as aparências, é uma intervenção ativa para ir além das aparências e extrair delas a verdade escondida ou adormecida.[242]

A expressão "intervenção ativa" define o essencial do modo interativo de representação, onde a presença do realizador é potencializada, ao invés de dissimulada. Morin e Rouch tornavam-se personagens do próprio filme, interagindo com os demais "atores sociais", procurando extrair revelações e "verdades ocultas". "Nós saímos do mistério, nós nos mostramos, presentes, falíveis, homens entre os outros; e provocamos o espectador para nós julgar como seres humanos".[243] Se a preocupação suprema de Leacock residia em minimizar a sua participação na filmagem visando melhor

---

[239] LEACOCK, apud MARCORELLES, 1973: 55.
[240] DREW, in: MARCORELLES, 1963b: 27.
[241] Apud MARCORELLES, 1973: 28.
[242] MORIN, 1962: 29-30.
[243] Idem: 37.

"comunicar a sensação de estar ali",[244] para Rouch e Morin a questão era bem outra. Sua presença transformava-se na própria "força dinâmica do filme": "não há um fosso entre um lado e o outro da câmera, mas circulação e trocas".[245] Morin invertia os termos da equação de Leacock. Não se tratava de evitar intervir, para que a "verdade dos eventos" fosse preservada; tratava-se de fazer da intervenção a condição de possibilidade da revelação, pela palavra, daquilo que estivesse latente, contido ou secreto. *Chronique d'un Été* foi concebido como "uma experiência de interrogação cinematográfica", sem encenações e não limitada a entrevistas. A intenção era chegar a um "sociodrama", onde cada participante fosse estimulado a desempenhar sua própria vida diante da câmera - um jogo com "valor de verdade psicanalítica".[246] O percurso do filme mostraria que, do mesmo modo como a imagem não pode captar verdades objetivas imanentes, tampouco havia "verdades interiores" latentes a serem verbalizadas. Não que a interação com os personagens provocasse respostas falsas, como temia Leacock; a própria vida social é que era concebida como um conjunto de rituais, uma espécie de teatro cujos papéis incorporamos ao nosso cotidiano. Logo, o "conteúdo da vida subjetiva" emerge através de um processo que revela ocultando e oculta revelando. Em *Chronique d'un Été,* Rouch e Morin se defrontaram com uma dialética do verdadeiro e do falso que abriu perspectivas inusitadas para o documentário em som direto.

> Agora eu percebo que se nós chegamos a algo foi em colocar o problema da verdade. Nós quisemos fugir da comédia, do espetáculo, para entrar em tomada direta com a vida. Mas a própria vida também é comédia, espetáculo. Melhor (ou pior): cada um só pode se exprimir através de uma máscara e a máscara, como na tragédia grega, dissimula ao mesmo tempo que revela, amplifica. Ao

[244] LEACOCK, in: MEKAS (ed.), 1961: 16.
[245] MORIN, 1962: 9.
[246] Idem: 8.

> longo dos diálogos, cada um pode ser ao mesmo tempo mais verdadeiro que na vida cotidiana e, ao mesmo tempo, mais falso.[247]

Em uma sequência, Marceline, judia, ex-prisioneira em um campo de concentração, vaga pelas ruas de Paris com um gravador a tiracolo e um microfone de lapela - método que Rouch inaugura neste ato. Ela é acompanhada à distância pela câmera e suas palavras são uma evocação saudosa e dramática do pai, de quem a deportação a separou irremediavelmente. Durante o debate que se seguiu à projeção para os participantes do filme em vias de se fazer, surge a questão: verdade ou encenação? As respostas de Marceline, no debate e no questionário respondido pelos "atores", são ambíguas. Verdade, porque eram lembranças íntimas de situações vividas, ditas com sentimento. Mas, esta verdade decorria de uma encenação:

> Eu me coloquei em situação, no drama, eu escolhi um personagem que eu interpretei na medida das possibilidades do filme, um personagem que é ao mesmo tempo um aspecto de uma realidade de Marceline e também um personagem dramatizado criado por Marceline...[248]

Ora, a própria performance de Marceline, como ela veio a confessar, decorreu da impressão que lhe causara uma sequência já rodada com outra participante do filme.[249] Marceline reconheceu não só ter atuado como uma atriz, mas que esta atuação refletia uma rivalidade e, mais do que isto, que fora concebida em função do efeito que poderia ter na tela. Cinema e vida, passado e presente, realidade e imaginação, fatos reais e encenação - aspectos

---

[247] Idem: 41.

[248] Marceline, em resposta ao questionário distribuido pelos realizadores aos participantes do filme; idem: 165.

[249] "Eu confesso ter sido muito influenciada por uma sequência de Mary-Lou que eu vi nos copiões. Foi neste instante que eu mudei de registro, que eu teatralizei minha interpretação. Sozinha, era difícil para mim fazer uma coisa que não fosse o drama. Eu sabia que dramatizando isto passaria na tela". SADOUL, 1971: 127.

inextricáveis no processo de interação em que as máscaras se superpõem. Certos críticos, em busca de uma estrita espontaneidade, logo perguntaram, por vezes com ironia, onde estava "a verdade do cinema-verdade?" Não percebiam que, ao explorar intuitivamente a interpenetração entre os papéis que os atores representavam, os papéis que acreditavam representar e os papéis que os outros os viam representando, *Chronique d'un Été* tornava-se um filme sobre a relação de fecundação mútua entre documentário e ficção.

Ao se colocar disponível para uma experiência desta natureza - querer-se filmado, saber-se filmado, atuar diante da câmera sem um plano preestabelecido, liberar a memória e a imaginação - cada um dos "atores" embarcava efetivamente na aventura do cinema direto. Uma aventura impensável antes do advento do "grupo sincrônico cinematográfico leve". Por outro lado, uma aventura que o cinema direto observacional de Drew e Leacock não podia proporcionar. Tentando resumir suas diferenças para com Rouch, Drew disse que "a coisa mais importante que parece ter acontecido com as pessoas que ele (Rouch) escolheu filmar é o fato de tê-las filmado".[250] A afirmação tinha um tom de escândalo, porque seu método era, neste sentido, diametralmente oposto - o "fosso existente entre um lado e outro da câmera" negava o contato e impedia qualquer transformação. Autores e personagens não eram contaminados pela filmagem, dela saíam ilesos. Os participantes de *Chronique d'un Été*, ao contrário, dão mostras de ter vivido uma "singular metamorfose",[251] sendo feitos pelo filme na medida em que o faziam. Provocada por Morin, Mary-Lou atinge visível comoção; Marceline procura reviver dramaticamente seu passado; a participação nas filmagens leva Angelo a ser remanejado de seção na fábrica onde trabalha; Morin e

---

[250] DREW, in: MARCORELLES, 1963b: 26.
[251] ROUCH, 1989: 181.

Rouch reformulam incessantemente suas concepções, na medida em que o trabalho evolui.

Nada disso seria possível no modo observacional puro, onde uma invisibilidade utópica era perseguida em nome da pureza do documento. Mas, como mostrou lucidamente Comolli, "quer-se respeitar o documento, mas não se pode evitar fabricá-lo. Ele não preexiste à reportagem, mas é o seu produto".[252] Sim, porque filmar um evento é produzir uma realidade fílmica até então inexistente, que necessariamente transforma a matéria bruta registrada. Esta inexorável intervenção produtiva não pode deixar tranqüila a realidade dos fatos, mas lhe acrescenta - ou subtrai - algo. Ao contrário de um testemunho mecânico dos acontecimentos, o documento é sempre o produto de um processo de manipulação, envolvendo a cada passo um leque de alternativas metodológicas e técnicas, que afinal são opções estéticas. Em sua fobia à manipulação, o direto observacional subjuga estas opções a um ditame moral, ou antes, a um mero problema prático.[253] Este respeito ideal ao documento, esta falta de audácia, traduz-se, no dizer de Comolli, em "subemprego ... das possibilidades e paradoxos do cinema direto; negligência do princípio de perversão que está na base do direto, sua própria natureza".[254]

Ao contrário, o cinema verdade de Rouch e Morin assume esta função produtiva como inevitavelmente constitutiva do documento. Mais do que isso, procura fazer dela o motor do próprio filme: "as pessoas, talvez porque haja uma câmera ali, criam algo diferente; e o fazem

---

[252] COMOLLI, 1969, p. I: 48.

[253] Em um exemplo ilustrativo, Leacock justifica o uso de um único plano-sequência ao invés de várias imagens, em uma cena em que o prefeito de Aberdeen discursa, em *Happy Mother's Day* (1965): "...se eu tivesse editado aquele discurso inserindo planos de reação do público, ninguém acreditaria que aquele era o seu discurso. Não é um problema moral, *é um problema prático*". BLUE, 1979: 410 [grifo nosso].

[254] COMOLI, 1969, p. I: 48.

espontaneamente".[255] Ao criá-lo, não só criam o filme como criam uma dimensão de si mesmos que não poderia existir sem o filme, dimensão a um só tempo real e imaginária. Através de monólogos, diálogos e discussões coletivas, reagindo a provocações mútuas, em movimentos de atração e rejeição, crítica e autocrítica, os participantes de *Chronique d'un Été* deixam transpirar em suas palavras e atos um certo "coeficiente de irrealidade" que confere ao documento uma auréola de ficção.

> E pode-se dizer, indo ao cúmulo do paradoxo do direto, que este só começa a valer enquanto tal a partir do momento em que se abre na reportagem a brecha por onde se precipita a ficção, por onde também se trai - ou se confessa - a mentira fundamental que preside a reportagem: que no próprio seio da não-intervenção reina a manipulação.[256]

Esta brecha por onde penetra a ficção apenas se esboça em *Chronique d'un Été*. Aliás, se nos referimos reiteradamente a este filme, é pelo lugar fundamental que ele ocupa na gênese do modo interativo, ao mesmo tempo em que proporciona aberturas para a sua própria superação enquanto representação. Mas, o germe destas aberturas já se encontrava nos filmes anteriores de Rouch e vai tomar corpo por toda a sua obra futura.[257] Rouch chegou ao cinema pela via da etnologia. A câmera, e depois o gravador, vieram somar-se ao caderno de notas, como instrumentos da pesquisa etnográfica. A trajetória de Rouch, de uma antropologia tradicional a uma "antropologia compartilhada",[258] faz analogia com a sua trajetória cinematográfica, entre o documentário expositivo e o modo interativo,

---

[255] Rouch, sobre *La Punition*, realizado pouco depois de *Chronique d'un Ete*, apud MARCORELLES, 1973: 89.

[256] COMOLI, 1969, p. I: 49.

[257] Rouch continua produzindo e sua filmografia é composta de mais de uma centena de títulos.

[258] Nas palavras do próprio Rouch: "um novo método de pesquisa que consiste em compartilhar com as pessoas que, de outro modo, não passariam de objetos da pesquisa. Nós fazemos delas sujeitos!". Durante um debate na UNESCO, apud *CinémAction* n. 12, 1980: 57.

irradiando em modalidades diversas e dificilmente classificáveis. Vejamos, em linhas muito gerais, como esta evolução se deu.

Rouch iniciou suas pesquisas de campo em 1941, no Níger e no Senegal. Seus primeiros filmes - realizados a partir de 1947 - são documentários clássicos sobre os costumes tribais na África do norte: montagem de imagens acompanhadas do comentário do autor em voz *off*. O método de trabalho é devedor a Flaherty - na primeira fase da pesquisa, extenso convívio do etnógrafo com o grupo estudado; na segunda, os "atores naturais" reconstituem para a câmera situações de suas vidas cotidianas. Se Flaherty já dava provas, nos anos vinte, de perceber as limitações de uma pretensa observação imparcial, a formação acadêmica e o trabalho de campo de Rouch o levam a compreender ainda mais agudamente a solidariedade estrutural que o observador e o observado mantêm entre si. Ao dar conseqüência prática a esta solidariedade, Rouch passa a compartilhar a criação e a realização de seus filmes com aqueles que outrora eram apenas objeto de pesquisa. Simultaneamente a esta abertura à participação, Rouch começa a interessar-se pela ficção como um instrumento de compreensão da realidade. O filme que marca esta transição é *Jaguar*, iniciado em 1954 e somente concluído em 1967.

> Quando eu fiz o filme eu não tinha nenhuma idéia! Eu tinha sobretudo a vontade de contar uma história e, já, de sair um pouco do documentário para fazer ficção. Eu conhecia muito bem meus três heróis ... e lhes tinha proposto inventar uma história, inventá-la na medida em que a filmássemos ... e nós inventamos juntos seus diferentes episódios ... todo o filme é pura ficção, nenhum desses personagens nunca foi na vida o que ele é na história: é ficção, mas ficção em que as pessoas desempenham seus próprios papéis numa situação dada: a de pessoas que vão tentar ganhar dinheiro na Costa do Ouro.[259]

---

[259] ROUCH, 1967: 18.

Como enquadrar este depoimento de Rouch nos modelos precedentes de documentário e de ficção? Em *Jaguar* não há reconstituição para a câmera de uma situação previamente vivida, como no método Flaherty. Tampouco havia registro de acontecimentos independentes da vontade do autor, como fizera Vertov e como Leacock viria a fazer. A situação era inventada por Rouch e seus "atores", mas perfeitamente plausível: uma viagem à Costa do Ouro (atual Gana), para conseguir dinheiro, e a volta a Níger. Mas, não se tratava de uma repetição do método soviético ou néo-realista de utilizar atores não-profissionais para conferir maior realismo a uma história fictícia. Apesar de Rouch se referir a uma "pura ficção", as filmagens foram precedidas de um simples itinerário e do esboço de situações banais, o que não chegava a configurar um enredo, muito menos um roteiro decupado: "eu introduzia as pessoas em uma situação, a câmera era o pretexto, e o resto corria solto, acontecia um pouco qualquer coisa..." [260] *Jaguar* tornava evanescentes as fronteiras entre documentário e ficção; criava um tipo de filme que não se enquadrava em nenhuma da categorias então conhecidas. Seus participantes colocaram-se no papel de migrantes e documentaram sua migração. Uma história simultaneamente inventada, vivida e filmada - daí Rouch formular o paradoxo de uma *pura ficção* em que as pessoas vivem *seu próprio papel*. "Entrava-se em um domínio que não era a realidade, mas a provocação da realidade, que revelava essa realidade".[261]

O "princípio de perversão" do direto agia de forma a produzir realidade, ao invés de tentar recriá-la ou representá-la. Em *Jaguar*, a função produtiva do cinema direto atua em sentido oposto a *Chronique d'un Été*: se no devaneio de Marceline o documento como que desprende uma aura de ficção, no itinerário do Níger à Costa do Ouro é a ficção que se materializa em

[260] Ibidem.

[261] Ibidem.

documento. É claro que estamos nos referindo a um "estado de espírito" do direto, que antecede o cinema direto no sentido técnico - uma miragem em 1954, quando os gravadores magnéticos para uso em locação pesavam cerca de 30 quilos e não funcionavam em sincronismo com a imagem; e as câmeras ou bem eram leves e ruidosas ou eram tornadas silenciosas ao custo de pesarem mais de 40 quilos. A sonorização de *Jaguar* foi feita posteriormente às filmagens, através de um método de criação *compartilhada*: ao assistirem às imagens editadas, os participantes da viagem gravaram o comentário espontâneo sobre suas aventuras. Ao fazê-lo, reinterpretaram verbalmente seus personagens, lhes acrescentando uma nova camada narrativa carregada de imaginação, que potencializava as imagens, atirando desta vez o documento para o lado da ficção.[262] Rouch subvertia assim duplamente a função do comentário no modo expositivo. Primeiro, ao ceder a palavra aos "atores naturais". Segundo, ao estimular uma improvisação verbal, que levava os personagens a transitar permanentemente entre a reflexão sobre o que viveram e a fantasia que seus papéis lhes facultavam. Ficção engendrando documento, documento engendrando ficção.

A experiência iniciada em *Jaguar* prossegue em *Moi un Noir* (1958), com uma espécie de documentação da vida cotidiana de um grupo de jovens pobres, habitantes de Treichville, subúrbio de Abidjan, Costa do Marfim. Mas, o que o filme nos dá desta "vida cotidiana" já está de tal modo carregado de fantasia, que a palavra documentar tem aqui seu sentido ampliado e esgarçado. Para começar, os personagens moldam suas identidades com elementos extraídos dos meios de comunicação de massa, notadamente o cinema. Ao viverem "suas próprias vidas" diante da câmera, eles não só

---

[262] Em verdade, o filme possuiu diversas versões. A primeira, com 2:30 hs de duração, tinha comentário de Rouch. Em 1957, os participantes gravaram seu comentário ao assistirem três projeções. Dez anos depois, nova gravação de comentário, utilizando o mesmo método, completou o material sonoro que deu origem à versão comercial de 1:31 hs.

adotam nomes fictícios - Edward G. Robinson, Tarzan, Dorothy Lamour e Lemmy-Caution-l'agent-fédéral-américain - mas também vivem ações alternadamente reais e fictícias. Posteriormente, enquanto assistia as imagens editadas, Robinson gravou suas impressões, que se transformaram em um componente fundamental da trilha sonora do filme. Robinson apresenta ao espectador seus companheiros e comenta a aventura da luta diária pela sobrevivência, mas o faz espontaneamente, impregnando o relato de devaneios, misturando fatos e desejos, verdades e mentiras, que se tornam indiscerníveis para o espectador. E de que serviria discernir, se estes elementos díspares fazem todos parte da "verdade" de Robinson - a verdade situada de sua identidade de negro colonizado participando de um filme?

> É o único meio [a ficção] de penetrar uma realidade. Os meios da sociologia permanecem exteriores. Em *Moi un Noir*, eu queria mostrar uma cidade africana, Abidjan. Eu poderia ter feito um documentário repleto de estatísticas e de observações objetivas. Teria sido chatíssimo. Bem, eu contei uma história com personagens, suas aventuras, seus sonhos. E não hesitei em introduzir a dimensão do imaginário, do irreal. Um personagem sonha que boxeia. Nós o vemos boxear.[263]

Em *Moi un Noir* não só os fatos estão impregnados de sua interpretação, é todo o filme que se confunde com seu próprio processo de interpretação, através do relato de Robinson. Interpretação que não é uma reflexão lógica sobre os fatos vividos, mas uma fabulação em que o real e o imaginário se alteram permanentemente. Em certos momentos do comentário, a defasagem entre as condições de vida dos personagens - negros, pobres e colonizados - e suas aspirações e fantasias produz revelações patéticas e comoventes. Um deles é a sequência passada no porto, em que os nomes das cidades do mundo inscritos na popa dos navios ancorados transformam-se

---

[263] ROUCH. In: *Télérama*, n. 872, apud MARSOLAIS, 1974: 176.

em pretexto para Robinson vangloriar-se de ter estado em Hamburgo, Oslo e La Rochelle, dizer conhecer todos os lugares e ter possuído todas as mulheres... A dialética imagem/comentário nos dá acesso a fragmentos de fatos cotidianos dos habitantes de Treichville mesclados a suas opiniões e seus sonhos. Uma tal realidade não poderia estar latente nas esquinas de Abidjan à espera de que uma câmera as revelasse visualmente, "de improviso". Ela foi produzida pelo filme e só no filme pode ter lugar. É um fato fílmico por excelência, composto tanto do factual quanto do imaginário, como dimensões tornadas indissolúveis. Em 1967, Rouch confessou que este era um de seus filmes preferidos, concernente a uma das coisas que mais o tocavam no mundo: "a ficção mais extravagante e mais desgrenhada que é, afinal, a pintura mais real de uma realidade dada".[264]

Com seu filme seguinte, *La Pyramide Humaine* (1959), Rouch deu mais um passo no sentido do documentário ficcional. Ele queria fazer um filme sobre o racismo em uma escola de Abidjan, mas ali o racismo estava apenas latente, adolescentes brancos e negros pareciam simplesmente se desconhecer uns aos outros. Rouch então propôs a um grupo de jovens a realização de um psicodrama[265] filmado: eles deveriam entrar em relação, comportar-se como se não se ignorassem, deixar aflorar as contradições latentes. Uma realidade foi produzida a partir de uma hipótese fictícia, mas inteiramente plausível, cada participante devendo atuar de modo mais parecido à sua própria personalidade. Nesta espécie de jogo da verdade, a câmera não funcionou como elemento inibidor ou obstáculo à expressão; ao

[264] ROUCH, 1967: 18.

[265] Marcel Martin resume a teoria do sociodrama ou psicodrama de Moreno: "fazendo os indivíduos desempenharem deliberadamente o papel que eles poderiam e deveriam assumir na sociedade e que eles se confessam incapazes de cumprir por razões psicopatológicas, pode-se levá-los a tomar consciência de seus complexos e superá-los". L'Expérience Fascinante de 'La Pyramide Humaine', in *Cinéma 60*, n. 51; agora in: *CinémAction* 17, 1982: 123.

contrário, ela foi "a testemunha indispensável que motivou esta expressão".[266] Mas, uma experiência de tal modo fundada na comunicação verbal e na improvisação coletiva só poderia se desenvolver plenamente com o emprego de equipamentos silenciosos, leves e sincrônicos. Durante a realização de seu filme seguinte, *Chronique d'un Été,* Rouch finalmente disporia deste instrumental.

Colocado em perspectiva na obra de Rouch, torna-se claro que *Chronique d'un Été* não inaugurou o recurso à ficção, mas, ao contrário, representou neste sentido uma atenuação. Tampouco inaugurou a interação com os atores,[267] apenas deu-lhe novas características - Rouch agora deixava-se ver em interação, aparecia na imagem em contato com os demais participantes do filme.[268] O que *Chronique d'un Été* inaugurou, no trabalho de Rouch, foi o uso direto da palavra, possibilitando as longas conversações em grupo, as enquetes de rua e os monólogos espontâneos - como o de Marceline divagando solitária. A palavra não estava mais exilada da filmagem, devendo esperar a etapa de sonorização para vir juntar-se às imagens. Este emprego direto da palavra é o que nos permite considerar *Chronique d'un Été* um protótipo do modo interativo.

Através da palavra falada em som direto, o documentário pode romper as limitações do modo observacional; pode ir além do registro factual, rememorar o passado dos personagens, especular seu futuro e abrir-se à fantasia. A autoridade da voz autoral - que o modo expositivo concentra no comentário em *off*, tomando a forma de uma "voz de Deus" - pode distribuir-

---

[266] ROUCH, La Pyramide Humaine. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 112, 1960, apud MARSOLAIS, 1974: 266.

[267] Esta é mais uma evidência de que não foi o advento do grupo cinematográfico sincrônico leve que possibilitou o modo interativo. No caso de Rouch deu-se exatamente o inverso: foi a necessidade de encontrar os meios mais adequados ao aprofundamento de suas experiências de criação compartilhada que o induziu a pesquisar no domínio da técnica.

[268] A participação visível de Rouch e Morin, evidenciando para o espectador o processo de realização do filme, já é um sintoma do modo reflexivo, que abordaremos nos caps. 12 e 13.

se entre os participantes do filme. E as opiniões, em interação, podem se potenciar reciprocamente. Enfim, no modo interativo o cineasta dispõe de novos recursos para recusar o papel de agenciador oculto de imagens sonoras e visuais, podendo exibir-se como um ser humano implicado: "eles nos entregam todas as condições da experiência. O observador torna-se observado".[269]

Mas, é preciso aqui abrir um parêntesis para ressalvar que a participação direta do cineasta, audível e visível por todos - uma "mosca na sopa",[270] ao invés de uma "mosca na parede" - não representa automaticamente uma mediação entre os acontecimentos que se passam diante da câmera e a trama de significações em que o filme vai se constituir. A presença do cineasta pode, ao contrário, estar renovando as convenções que visam naturalizar o artifício fílmico. Assim se dá com as reportagens em que as vozes dos entrevistados são utilizadas na montagem de um discurso de autoria dúbia, onde os pontos de vista se refratam e o autor, muito embora visível, oculta seu papel manipulador. As "condições da experiência" podem estar sendo exibidas como suposta garantia de verdade da reportagem, "querendo nos fazer crer que o que nós vemos é evidência, evidência de um documentarista fazendo um documentário".[271] A palavra falada dos atores sociais funciona então como mero suporte de informação indireta, ou como índice de autenticidade. Neste caso, aquele "princípio de perversão" do direto é desprezado; e o modo interativo se vê destituído do potencial produtivo que a palavra direta pode lhe conferir, indo com ainda mais força ao encontro do modo observacional na ilusão de uma representação especular da realidade.

---

269 HOVEYDA, 1961: 37.

270 BREITROSE, Henry, The Structure and Functions of Documentary Film. In: *CILECT Review* v.2, n.1, 1986: 47.

271 WINSTON, 1993: 53.

No caso de Rouch, o que se busca não é a representação analógica de uma realidade prévia ao filme, mas a produção da própria realidade fílmica. Esta produção implica em um processo de metamorfose a que todos os participantes são chamados a se submeter, aí incluídos seus autores e, potencialmente, seus espectadores. Em *Jaguar*, a viagem do Níger à Costa do Ouro é o acontecimento-filme singular e irredutível. Em *Moi un Noir*, Robinson é o personagem que reinventa-se através de uma "fabulação compensadora". Em *La Pyramide Humaine*, o racismo apenas latente é suscitado pelo psicodrama. Em *Chronique d'un Été*, relações humanas são criadas e transformadas pelo filme e para o filme. A palavra falada é o principal elemento propulsor de todos estes processos produtivos, através dos quais o mundo não é tomado como modelo do filme e, por conseguinte, o filme não se pretende espelho do mundo.

11. Documentário e Ficção

Para o senso comum, a identidade do documentário costuma se estabelecer por oposição à ficção.[272] Esta separação muitas vezes também é assumida pelos próprios documentaristas e pela crítica, mas suas bases precisam ser melhor examinadas.

Desde cedo, a historiografia do cinema formulou dois paradigmas de práticas fílmicas. Em sua História do Cinema Mundial, Georges Sadoul identifica a raiz do primeiro deles no realismo de Lumière, que "nega ao cinema os seus principais meios artísticos".[273] Na raiz do segundo estaria Georges Méliès, que, ao empregar os recursos do teatro para contar uma história, seria "o verdadeiro criador do espetáculo cinematográfico".[274] Grierson assumiu esta divisão, mas inverteu sua valoração: para ele, o documentário era a "nova e vital forma de arte" que vinha redimir o cinema das vulgaridades produzidas pelos estúdios. Moralmente superior à ficção que engana e distrai, o documentário ocupava, segundo Grierson, o topo da hierarquia cinematográfica. Todo o edifício do documentário clássico foi construído sobre esta hierarquia equívoca, que investia nas finalidades sociais mais do que nas modalidades específicas de representação. Neste campo, o documentário clássico já nasceu devedor a uma "sintaxe" fílmica narrativa.

Na formulação dos fundamentos teóricos do gênero, Grierson estabeleceu um divisor entre descrever e narrar, concedendo uma

[272] "Um espectador - que entrasse de olhos fechados em uma sala e a quem se projetasse um filme de que nunca ouviu falar - depois de alguns minutos compreenderá se trata-se de um filme de ficção ou de um documentário"; Pablo Zagaglia, Naissance d'un Genre: le Documentaire-Fiction, apud ODIN, 1984: 178.

[273] SADOUL, 1963, v.1: 25.

[274] Idem, p.27.

importância decisiva à dramatização.[275] O sentido que Grierson atribuiu à narratividade[276] pode ser facilmente compreendido se recuperarmos o caminho que o liga a Flaherty. Vimos como *Nanook of the North* deu uma nova dimensão ao filme de viagem ao apropriar-se de certos dispositivos do modo de representação narrativo, tais como construção de personagens, adoção de suspense, regras de continuidade e montagem alternada. Estes recursos possibilitavam centrar o espectador, proporcionando-lhe uma dupla identificação - com o que a câmera mostra e com a subjetividade dos personagens. Ao recusar a descrição e articular seus "materiais naturais" segundo uma perspectiva narrativa, *Nanook of the North* se afirmou como um modelo. Modelo que se acomoda mal aos paradigmas de Sadoul e que evidencia o quanto, desde os primórdios, o documentário vem mantendo relações ambivalentes com a narratividade e com a ficção.

Para Flaherty e Grierson, a relação documentário X ficção resolvia-se em termos simples: o documentarista deveria filmar "a cena viva e a história viva"; e não a história imaginada e encenada por atores profissionais. Quanto à organização da história no plano do filme, tratava-se de aplicar "criativamente" as convenções da "linguagem cinematográfica". E não havia outras, já que "num movimento único o cinema tornou-se narrativo e conquistou alguns atributos de uma linguagem".[277] De fato, no período mudo, todos os tipos de filmes produziam sentido através da articulação das mesmas

---

[275] "Flaherty ilustra melhor do que ninguém os princípios fundamentais do documentário ... Devemos concordar com sua distinção entre descrição e drama"GRIERSON, First Principles of Documetary. In: HARDY (org.), 1946: 81.

[276] Em nenhum momento Grierson detalhou a sua concepção de dramatização, narração e ficção, mas fez diversas referências à importância dos padrões dramáticos e narrativos, como por exemplo: "Existem...padrões dramáticos básicos em termos de relações civis na medida em que todos os problemas sociais envolvem um relacionamento entre pessoas e forças. A revelação destes padrões dramáticos é um fator essencial no processo da educação moderna". "Nós acreditamos que mesmo um mundo tão complexo como o nosso pode ser modelado para a apreciação pública se nós formos além da acumulação servil de fatos e assumirmos a história que reúne os fatos em uma relação orgânica viva". GRIERSON, in: HARDY (org.), 1946: 220 e 221.

[277] METZ, 1977: 116.

figuras fundamentais: movimentos de câmera, escala dos planos entre geral e super close, montagem e seqüência. Os letreiros podiam conter frases em discurso direto ou indireto, seja nos filmes "descritivos", seja nos "narrativos". A mesma indiferenciação se dava na função do comentarista, que de trás da tela dirigia aos espectadores uma voz incorpórea. É com a chegada do sonoro que os caminhos se bifurcaram e as diferenças enunciativas tornam-se mais nítidas. No caso da ficção, o diálogo entre os atores em discurso direto veio afinal possibilitar o coroamento de um antigo projeto de imitação da vida.[278] Já no caso do documentário, o som veio possibilitar a substituição dos letreiros pelo comentário em voz *off* endereçado diretamente ao espectador. O comentarista era agora plenamente integrado ao filme, mas a sua função não diferia da palestra ilustrada dos tempos da lanterna mágica. A produção da escola inglesa - vale dizer, a formalização de um primeiro modo de representação documental, a que passamos a denominar expositivo - praticamente coincide com a chegada do som. O documentário, então, se estabilizou como gênero propondo ao espectador um tipo de engajamento diferente do mergulho diegético da ficção: acompanhar o argumento sobre um tema através do comentário oral ilustrado por imagens. Mas, argumentar e narrar não são termos antagônicos. O espectador de toda e qualquer representação, movido por uma espécie de compulsão diegética, tende imaginariamente a "produzir ficção". Por outro lado, a retórica argumentativa característica do documentário não veio a produzir padrões dramáticos próprios e específicos. E o "filme romanesco", com a crescente sofisticação de seus dispositivos narrativos, continuaria a representar para os

[278] Noel Burch identifica no sonoro a pá-de-cal do modo de representação institucional, exatamente por ter suprimido o comentarista e a interpolação de letreiros entre as cenas, ocultando a instância mediadora neles explícita e completando assim as condições necessárias para a "viagem imóvel" que caracteriza a narrativa cinematográfica de ficção: "Por fim, o cinema tinha uma 'alma', seus corpos não careciam de voz, o processo de interiorização estava culminado. Último resíduo do cinema primitivo, o letreiro distanciador era finalmente suprimido". BURCH, 1987: 241.

documentaristas um inesgotável manancial de recursos expressivos a serem apropriados.

O desenvolvimento de personagens e a utilização de reconstituições nos filmes da escola inglesa[279] foram por vezes associados às limitações da tecnologia disponível, a mesma utilizada na época pelos estúdios industriais. No entanto, o surgimento de equipamentos adequados à filmagem em exteriores com som sincrônico, a partir de 1960, não suprimiu esta tendência entre os documentaristas. Nosso breve exame dos filmes realizados por Rouch quando estes equipamentos emergiam aponta para uma opção deliberada pela ficção. Mesmo os adeptos do mais puro cinema observacional, que recusavam intransigentemente qualquer tipo de encenação ou reconstrução, renderam-se à necessidade de estruturar seus materiais segundo os códigos culturais milenares da narrativa:

> O importante é contar bem a sua história. Cada escolha nossa, no nível do assunto, durante a filmagem, na montagem, está ligada a esta necessidade de contar uma história. Nós dedicamos 75 ou 80% do nosso tempo, de nossos esforços, de nossa inteligência, para descobrir depois da filmagem, no material filmado a nossa disposição, em que consiste a história e como revelá-la na montagem.[280]

No campo teórico, a oposição documentário X ficção passou a sofrer ataques sistemáticos a partir de meados dos anos sessenta, no contexto de uma abordagem semiológica do cinema. Muitos representantes destacados desta teoria encaravamm o encontro do cinema com a narratividade como um momento privilegiado. Em parte, como justificativa para a escolha de um

---

[279] Encenação, uso de atores, filmagem em estúdio, desenvolvimento de personagens e lógica narrativa são notáveis, por exemplo, nos filmes *The Saving of Bill Blewitt* (Harry Watt, 1936), *Pett and Pott* (Alberto Cavalcanti, 1934), *North Sea* (Watt, 1938), *We Live in Two Worlds* (Cavalcanti, 1937) e *Line to the Tschierva Hut* (Cavalcanti, 1937).

[280] DREW, in: MARCORELLES, 1963b: 25.

corpus que melhor se prestasse aos métodos que vieram a desenvolver – como, por exemplo, as análises sintagmáticas.[281] Em parte, também, para explicar a própria gênese da "linguagem cinematográfica".[282] Uma genealogia que assume a representação cinematográfica e a narração como consubstanciais. E foi justamente o exame mais detalhado do funcionamento do processo de representação no cinema que resultou no radical questionamento de um estatuto diferenciado do documentário. Ao abordar o filme enquanto um sistema textual, concentrando-se nos processos de significação, a semiologia promoveu um corte com a concepção baziniana de um modelo que se confunde seu objeto e, por meio da reprodução fotográfica, compartilha com ele um mesmo estatuto ontológico.[283] Para a semiologia, a idéia do cinema como duplicata de um universo referencial é uma ilusão: o cinema nada tem de "essencialmente realista" e todo efeito realista decorre da utilização de determinados códigos. O sentido do filme não depende de nenhuma realidade senão aquela produzida por sua própria escritura. A análise textual promove uma decomposição do enunciado fílmico, desde logo assumindo a sua irrealidade. Neste sentido, diversos teóricos passaram a considerar todo filme como ficcional, pois as imagens são sempre uma "ausentificação" do que

---

[281] A semiologia, que opera com conceitos derivados da linguística estrutural, compara o filme a um enunciado e certas "figuras de linguagem" do cinema a "estruturas sintagmáticas". Entre os responsáveis por esta teoria, destaca-se Christian Metz, que formulou a seguinte justificativa para a escolha de seu objeto de análise: "No reino do cinema, todos os gêneros que não os 'narrativos' - o documentário, o filme técnico, etc. - tornaram-se províncias marginais, degraus por assim dizer, enquanto que o longa metragem de ficção romanesca... apontava de modo cada vez mais claro a via real da expressão fílmica... Nada indica que uma semiologia *autônoma* dos diversos gêneros não narrativos seja possível senão como uma série de anotações descontínuas assinalando as diferenças em relação aos filmes 'habituais'. Abordar os filmes de ficção é portanto ir mais depressa e mais direto ao cerne do problema". METZ, 1977: 113-114 [grifo do autor].

[282] "É justamente na medida em que o filme se defrontou com os problemas da narração que ele foi levado ... a elaborar um conjunto de processos significantes específicos". Ibidem.

[283] "A fotografia se beneficia de uma transferência da realidade da coisa para a sua reprodução... Só a objetiva nos dá, do objeto, a única imagem capaz de "desrecalcar", no fundo do nosso inconsciente, esta necessidade de substituir o objeto por algo melhor do que um decalque aproximado: o próprio objeto, porém liberado das contingências temporais. A imagem pode ser nebulosa, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo: *ela é o modelo*". BAZIN, 1958: 15 [grifo nosso].

mostram. Ou seja, é próprio do cinema tornar ausente aquilo que representa, seja no tempo, pois a cena já passou, seja no espaço, pois ela se deu em outro lugar.

> No teatro, o que representa, o que significa (atores, cenário, objetos de cena) é real e existe enquanto o que é representado é fictício. No cinema, representante e representado são ambos fictícios. Neste sentido, todo filme é um filme de ficção. O filme industrial, o filme científico, como o documentário, caem todos nesta lei que quer que por suas matérias de expressão (imagem em movimento, som) todo filme irrealize o que representa e o transforme em espetáculo. O espectador de um filme de documentação científica, aliás, não se comporta diferentemente do espectador de um filme de ficção: ele suspende toda atividade, *pois o filme não é a realidade* e neste sentido permite suspender todo ato, toda conduta.[284]

A idéia de que todo filme é um filme de ficção porque o filme não é a realidade pode parecer um lugar comum, mais de meio século depois de Hugo Münsterberg e Rudolf Arnheim terem formalizado as relações entre filme e realidade e entre cinema e outras formas de arte. Mas, no contexto em que foi enunciada, veio abalar um pilar fundamental em que se apoiava a especificidade do documentário. Vernet considera que todo filme de ficção é "ficcional" em dois níveis. Primeiro, porque os atores representam uma situação imaginária; segundo, porque através da justaposição de imagens o filme representa aquela primeira representação. Neste segundo nível, consubstancial ao dispositivo cinematográfico, todos os filmes teriam a mesma natureza ficcional. Poderíamos então supor que no primeiro nível o documentário ainda conservaria um espaço próprio, uma vez que, de modo geral, seus "atores sociais" não costumam representar situações imaginárias, fictícias. Esta possibilidade de uma especificidade documentária também foi colocada sob suspeição, em duas diferentes perspectivas. Da primeira, já

---

[284] VERNET, 1983: 71 [grifo nosso].

tivemos uma amostra através da concepção de Edgar Morin sobre a vida social como teatro, confirmada nas filmagens de *Chronique d'un Été*, implicando em que nenhum comportamento diante de uma câmera pode ser considerado como isento de encenação. Outra amostra foi fornecida pelos filmes de Rouch onde os "atores sociais" extrapolam a mera reconstituição de hábitos cotidianos e passam a representar aquilo que lhes sugere a imaginação. Em uma segunda perspectiva, o caráter específico do documentário foi atacado através da denúncia da natureza paradoxal da imagem cinematográfica. Pois, se por um lado a imagem fotoquímica contém traços indiciais dos objetos filmados, por outro esta propriedade não constitui nenhuma garantia de autenticidade: todas as características de que a imagem é portadora podem ser facilmente falsificadas.[285] Não existe nada no interior da imagem de um filme que possa confirmar sua autenticidade histórica, não só porque o documento pode ser falsificado, mas também porque o documento nada tem de mecânico, ele é sempre o resultado de um trabalho de manipulação estética que visa intensificar uma impressão de realidade. Foi o que vimos com Comolli, para quem "tudo o que o filme mostra é ficção, ficção da ficção e ficção do documento".[286] Ainda nesta linha, Alain Bergala ironicamente inverteu os termos defendidos por Bazin de uma ontologia da imagem fotográfica, ao afirmar que "a imagem é ontologicamente falsa".[287]

---

[285] "As figuras de estilo, as convenções, tais como a imagem hesitante, trêmula, os letreiros, o endereçamento direto dos personagens ao câmera, o olhar para a câmera; podem ser simuladas por um filme de ficção. Escolher uma para estabelecer a diferença é uma tarefa vã". LINS, 1994: cap.3. São exemplares desta simulação de um "estilo documentário" os filmes de longa-metragem *Bob Roberts* (Tim Robbins, 1992), *C'est Arrivé Près de Chez Vous* (Rémy Belvaux, André Bonzel e Benoit Poelvoorde, 1992) e *Sweet and Lowdown* (Woody Allen, 1999).

[286] COMOLLI, 1969: 40.

[287] Apud LINS, 1994. Os limites dessa "falsidade" da imagem em relação a seu referente tendem ao infinito com a utilização corrente de programas digitais no processamento da imagem de filmes. O encontro do personagem de *Forest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) com os presidentes Kennedy, Nixon e Johnson é apenas um exemplo entre muitos.

Esta ofensiva teórica coincidiu com uma crise no campo da realização, circulação e consumo do documentário. Os anos sessenta haviam sido marcados por uma vigorosa retomada do ímpeto perdido após a guerra, com a disseminação de equipamentos portáteis, renovação dos métodos e técnicas de filmagem, multiplicação de movimentos e de tendências, presença ativa do documentário nas escolas de cinema, nas redes de televisão, nas frentes de lutas sociais e nos espaços de discussão cultural. A década seguinte assistiu a um progressivo declínio deste vigor, com a diluição do cinema direto e a banalização dos temas. Se esta crise se acentuou progressivamente no plano prático, ao longo dos anos oitenta deu-se uma notável reação no plano teórico; e seu palco principal foram os EUA. Nas páginas de revistas como *Jump Cut, Screen, Cineaste, Women and Film* e *Film Quarterly* apareceram as traduções de Barthes, Metz e Comolli; mas também os textos de uma geração de teóricos anglo-saxônicos, que embora compartilhem boa parte dos pressupostos da crítica estruturalista, são movidos por uma concepção afirmativa do domínio do documentário.[288] Alan Rosenthal, na introdução da terceira antologia de textos que organizou nos últimos vinte e cinco anos, reconhece como auspiciosa a "invasão de teoria" que obrigou os documentaristas a se destituírem dos "mitos que se acumularam ao longo do tempo",[289] especialmente as ilusões de objetividade e de acesso automático à realidade. Mas não se alinha àqueles que consideram suspeita toda e qualquer conceituação sobre a especificidade do documentário.

> ...quando Metz sugere que todos os filmes são ficções porque são representações - quer dizer, o trem está na tela e não literalmente na

[288] Alguns representantes desta crítica são Bill Nichols, Michael Renov, William Guynn, Elizabeth Sussex, Stephen Mamber, Jack Ellis, Brian Winston, Julianne Burton, Philip Rosen, Dai Vaughan, E. Ann Kaplan, Trinh Minh-ha e Julia Lessage.

[289] ROSENTHAL, 1988: 12.

> sala de exibição - nós simplesmente trocamos o mundo da linguagem consensual por truismos de utilidade duvidosa.[290]

Em um contexto pós-estruturalista, quando se tornou corriqueiro afirmar que todo filme organiza-se como discurso, a distinção entre filme e realidade pode facilmente ser considerada uma banalidade. Mas, negar a negação da idéia do documentário não basta para reafirmá-la sobre novas bases críticas. Uma tentativa não idealista de delimitação do domínio do documentário deve necessariamente passar pela suposição de que documentário e ficção "podem distinguir-se, não em relação a seus referentes, mas enquanto estratégias diferenciadas de produção de sentido".[291] Justamente a perspectiva assumida por Bill Nichols,[292] que vem dedicando-se a interpretar em termos conceituais o documentário - esta *terra ignota* por várias décadas considerada pelos ensaístas uma "província marginal" do continente cinematográfico. A distinção entre documentário e ficção, profundamente enraizada no senso comum e insistentemente atacada pela crítica estruturalista, impõe-se como um dos eixos de sua reflexão. Nichols parte de uma dupla positividade: toda representação é, por natureza, fictícia; por outro lado, os espectadores reconhecem empiricamente que documentário e ficção constituem regimes discursivos distintos. Trata-se, então, de dar estatuto teórico a estas diferenças - o que só pode ser feito rompendo com toda e qualquer presunção de superioridade moral ou de acesso privilegiado à realidade.

---

[290] Idem: 13.

[291] ZUNZUNEGUI, 1989: 150.

[292] Professor de Cinema na San Francisco State University, nos últimos anos Nichols publicou diversos artigos sobre o documentário, além dos livros *Newsreel*: D*ocumentary Filmmaking on the American Left*, Salem: Ayer Co., 1980; *Ideology and the Image*, Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1981; e *Representing Reality*. Este último, que segundo seu autor "pode ser considerado uma tentativa de estabelecer uma teoria do filme documentário" (xii), contém um capítulo sobre as distinções entre documentário e ficção (Telling Stories With Evidence and Arguments: 107-133) que serão objeto privilegiado de nossos comentários.

Antes de examinar a forma como Nichols diferencia ficção e documentário, é oportuno destacar dois conceitos que muitas vezes conduzem a interpretações equívocas: *representação* e *narração*. Jacques Aumont vinculou estes conceitos, ao filiar ao *cinema narrativo representativo* aqueles "filmes que, de um modo ou de outro, contam uma história situando-a em um universo imaginário que materializam representando-a",[293] acrescentando que "as fronteiras da narratividade, como as da representação, são freqüentemente difíceis de traçar".[294] Fácil concordar, até porque, excetuando certas animações e algumas experiências realizadas por movimentos de vanguarda, todos os filmes são figurativos, logo, representativos;[295] além disso, as estruturas narrativas tornaram-se de tal modo pregnantes em nossa cultura que quase todos os sistemas significantes carregam alguns de seus códigos. Quanto à narração, encontramos em Marc Vernet uma definição concisa, onde o documentário se enquadra sem muita dificuldade: "narrar consiste em relatar um acontecimento, real ou imaginário".[296] Logo, com raras exceções todos os filmes são representativos e narrativos, embora em graus variáveis.

Sem desconsiderar estas imbricações, Nichols trabalha no sentido oposto, procurando identificar aquilo que diferencia o tipo de construção efetivada por cada tipo de discurso. Enquanto a ficção oferece, através de processos narrativos, acesso a *um mundo fictício*, o documentário oferece

---

[293] Le Film Comme Représentation Visuelle et Sonore. In: VERNET, 1983: 16.

[294] Ibidem.

[295] O *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* atribui dezoito significados para o verbo *representar,* entre eles: "ser a imagem ou a reprodução de; estar em lugar de, substituir; figurar, aparentar". Em língua francesa, o *Larousse* define *representação* como: "ação de tornar algo sensível por meio de uma figura, de um símbolo, de um signo; imagem, figura, símbolo que representa um fenômeno, uma idéia". Em língua inglesa, Nichols extrai do *Oxford English Dictionary* os três significados de *representar* que ele aplica simultaneamente ao documentário: "ser semelhante a...; ocupar o lugar de...; discorrer sobre...". NICHOLS, 1991: 111. Como veremos, será privilegiado o terceiro significado, associado a *retórica* e *persuasão*.

[296] VERNET, 1983: 65.

acesso a representações *do mundo histórico* - aquele onde, fora da sala de cinema ou para além da tela da televisão, nós compartilhamos experiências. Ambos os processos resultam em artefatos construídos com as mesmas matérias de expressão e visando produzir sentido, mas segundo mecanismos variáveis e estratégias diferentes, convidando o espectador a formas distintas de participação. As propriedades indiciais e analógicas da imagem estão também na base de ambos: na ficção, contribuem para conferir verossimilhança à história narrada; no documentário, contribuem para conferir credibilidade e poder de persuasão ao argumento.[297]

A diferenciação operada por Nichols padece das dificuldades intrínsecas a todo processo de generalização extrema sobre objetos estéticos. Não é difícil propor exemplos de filmes capazes de perturbar seus dois paradigmas, até porque é próprio da criação artística tornar as fronteiras incertas, reinventar limites e questionar as convenções que regem a relação entre o espectador e a obra. Todos os estudos de gênero enfrentam a dificuldade de lidar com casos que pertencem simultaneamente a várias classes, que falsificam a sua pertinência ou que rompem com ela, possibilitando definições em compreensão, baseadas em categorias gerais, mas não em extensão, capazes de esgotar todas as suas ocorrências concretas. No elevado nível de generalização em que opera, Nichols busca produzir dois modelos abstratos que respondam à imensa maioria das ocorrências e auxiliem na compreensão das diferenças entre duas economias discursivas ideais. Neste sentido, ele ressalva que usar a categoria *argumento* para o documentário não significa dizer que todos os documentários são argumentativos, "apenas que suas representações ou proposições, tácitas ou

[297] Esta generalização não abarca inúmeros filmes, especialmente do cinema moderno, que não se querem verossímeis. Tampouco exclui o documentário das convenções da verossimilhança. Sobre o estatuto do verossímil, ver METZ, 1977: 225-243.

explícitas, visam o mundo histórico diretamente".[298] A lógica informativa que preside o documentário suscita no espectador um engajamento retórico, ao invés do engajamento ficcional que caracteriza a narração: trata-se de construir e acompanhar um argumento sobre o mundo histórico, mais do que construir e acompanhar uma história imaginária seguindo os desdobramentos de um enredo e desenvolvendo mecanismos de identificação com seus personagens fictícios. Se a ficção demanda uma "suspensão da incredulidade" (nós sabemos que trata-se de uma história fictícia, mas nos dispomos a acreditar nela), a adequação do documentário aos cânones do argumento expositivo costuma resultar em uma espécie de "ativação da credulidade"[299] (nós pressupomos que trata-se de uma situação verdadeira e somos instados a processá-la como tal). O *voyeurismo* que marca o mergulho diegético, o prazer de se perder naquilo que se vê, é substituído no caso do documentário pelo que Nichols denomina uma "epistefilia":[300] um prazer de conhecer, que é alimentado pela força persuasiva de argumentos sobre o mundo em que vivemos: "(o documentário) pressupõe uma agência que possui informação e conhecimento, um texto que o veicula e um sujeito que o adquire".[301]

Na formulação de Nichols, a distinção entre documentário e ficção não decorre de fatores tomados isoladamente - como o caráter ontologicamente superior da imagem ou um eventual repertório de marcas textuais específicas - mas de uma dialética que envolve os três níveis do processo comunicacional: emissão, texto e recepção.

No primeiro nível, a produção, Nichols enfatiza certos objetivos comuns que mantêm a relativa unidade do domínio do documentário. Este,

---

[298] NICHOLS, 1991: 111.
[299] Idem: 28.
[300] Idem: 178.
[301] Idem: 31.

como qualquer outro campo de prática social, é regulado por normas implícitas, um elenco de critérios em permanente processo de transformação que pode originar sucessivas escolas, movimentos e tendências. As obras particulares refletem posições variadas em relação a este conjunto de valores, de modo que sua pertinência ao campo freqüentemente é problemática. Mas, a autodenominação *documentarista* e a determinação de realizar um documentário já implicam em uma relativa adesão a códigos, normas e ditames éticos. Nichols estabelece um parentesco entre o documentário e o que ele denomina "discursos de sobriedade"[302] - aqueles que recusam a mediação metafórica da ficção e pretendem referir-se diretamente à realidade, como a ciência, a economia e a política. Tais discursos alegam justificativas pragmáticas e pretendem efeitos cognitivos ou instrumentais sobre a natureza e a sociedade. De fato, ao operar um corte retórico entre documentário e ficção, Grierson argumentava pela recusa do mundo do entretenimento e das técnicas do "faz-de-conta", declarando elevadas preocupações com a formação de uma cidadania instruída e participante. Vertov, em sua recusa ainda mais enfática do "drama artístico", propugnava a "junção da ciência e das atualidades cinematográficas, com o objetivo de combatermos pela decifração comunista do mundo, tentativa de mostrar a verdade na tela pelo Cinema-Verdade".[303] Ainda que nem sempre acolhido no âmbito dos discursos sóbrios, o documentário galvanizou, ao longo do tempo, um reconhecimento de seriedade, objetividade e compromisso com a verdade. Este reconhecimento se mantém e se renova a cada documentário, através de procedimentos que perpassam todo o processo que vai da escolha de um tema à retórica que acompanha o lançamento do filme no mercado. Procedimentos que se traduzem em códigos perceptíveis na superfície do

---

[302] Idem: 3-4.

[303] Naissance du Ciné-Oeil. In: VERTOV, 1972: 62.

filme, como a motivação dos movimentos de câmera, da duração dos planos e da natureza dos cortes. Códigos estes que variam conforme a época, o contexto local, as inflexões estilísticas e o modo de representação a que o filme se vincula.

Em um segundo nível, os compromissos e intenções autorais vão converter-se em marcas textuais. A lógica informativa que preside o documentário costuma resultar em uma estrutura do tipo problema-solução, que baliza toda a organização do material. Uma característica distintiva do discurso do documentário é a prevalência da palavra falada como suporte de informações. Outra é a montagem comprobatória, que, ao contrário de agenciar as porções de espaço-tempo privilegiando a criação de um universo diegético capaz de sustentar a ação dos personagens ficcionais, o faz privilegiando o fluxo lógico de um argumento sobre o mundo. "Tomando um texto isoladamente, não há nada que absoluta ou infalivelmente distinga documentário de ficção".[304] Todas as normas, códigos e convenções podem, como já vimos, ser imitados por filmes de ficção visando um "efeito documentário" com fins narrativos - o que vem, aliás, confirmar a pregnância destas marcas textuais e o seu previsível reconhecimento pela audiência.

Falar em reconhecimento é ingressar em um terceiro nível do processo, onde a audiência está implicada. Ao contrário de Vernet, que apontou a semelhança de comportamento do espectador frente à ficção e ao documentário, Nichols procura demonstrar que as marcas na superfície do filme induzem a diferentes modos de ver, ouvir e pensar - diferentes formas de engajamento. A capacidade de reconhecer certas referências e relacioná-las a questões, conceitos e problemas; bem como a aptidão do espectador para distinguir o funcionamento de diferentes economias discursivas; são saberes e

[304] NICHOLS, 1991: 24.

atributos mobilizados pelo processo de compreensão e interpretação do filme: "O texto proporciona pistas, enquanto o espectador propõe hipóteses que podem ser confirmadas ou abandonadas".[305] Logo, o processo de engajamento retórico depende tanto do texto - sua lógica organizativa, estrutura, códigos e informações específicas - quanto dos pressupostos e das expectativas do espectador. Nichols estratifica este processo em duas instâncias. Na primeira, o filme fornece elementos que permitem ao espectador inferir que aqueles eventos foram registrados diretamente no mundo histórico, não foram encenados para a câmera.

> Tecnicamente, isto significa que a seqüência de imagens projetadas, o que ocorreu diante da câmera (o evento pró-fílmico) e o referente histórico são tomados como congruentes. *A imagem é o referente projetado na tela*. No documentário nós freqüentemente começamos por assumir que o estágio intermediário - aquele que aconteceu na frente da câmera - permanece idêntico ao evento real que nós poderíamos ter presenciados no mundo histórico.[306]

Em uma segunda instância, o espectador organiza um padrão de inferências que lhe permite construir o argumento do filme. A lógica textual, a pressuposição do caráter documental dos materiais e a expectativa do espectador em depreender e processar um argumento - e não uma história imaginária - são condições básicas para o desencadeamento de um engajamento natureza retórica e não ficcional. Se o espectador aceita este contrato de leitura, ele processa o filme como a construção de parte de *um* mundo, mas um mundo inteiramente diferente de qualquer construção ficcional: trata-se, neste caso, *do* mundo da experiência compartilhada, onde as pessoas nascem e morrem. Ou antes, trata-se de *uma* representação *do* mundo histórico destinada a avançar proposições sobre ele; logo, de *um* ponto

---

[305] Ibidem.

[306] Idem: 25, grifo nosso.

de vista sobre *o* mundo, que comporta uma permanente dinâmica de adesão e rejeição. Baseado nesta diferença de princípio, o documentário eventualmente pode lançar mão de encenações e reconstituições, ou misturar materiais de diferentes naturezas e procedências, sem colocar em risco o seu caráter de "discurso sóbrio".[307]

Quando Nichols afirma, acima, que "a imagem é o referente projetado na tela", somos tentados a ver aí uma variação da tese baziniana da identificação entre a imagem e seu modelo, apenas traduzida para termos semiológicos. Mas não se trata disso. O argumento de Nichols não pressupõe a transferência da realidade da coisa para a sua reprodução, tentando assim legitimar uma alegação de registro das "verdades do mundo" - seja qual for o estatuto atribuído a este mundo. O decalque fotográfico inerente ao dispositivo cinematográfico é aqui considerado no bojo de um processo de representação. E representações são construções textuais, não são documentos empilhados. Estamos novamente às voltas com o caráter documental das imagens, mas despojados da tentação de identificar na própria imagem uma prova insofismável de sua identidade histórica situada. Esta dimensão histórica não é algo que possa ser provado, mas uma pressuposição do espectador, apoiada quadro argumentativo em que o documento está inserido. Fora desta pressuposição não há nenhuma garantia de autenticidade, a menos que se recorra a informações externas ao filme. De todo modo, estas informações externas não resolveriam uma questão essencial: ainda que o documento possa ter uma ancoragem histórica que o autentique, o argumento que o filme constrói nunca o terá, ele não pode ser

---

[307] Os exemplos começam com *Nanook of the North,* perpassam a escola inglesa e tornam-se numerosos nos nossos dias. Já em filmes como *Moi un Noir,* onde as linhas demarcatórias entre os modos discursivos são permanentemente transpostas, o resultado é uma criação híbrida que resiste a ser enquadrada em qualquer modelo interpretativo.

mais do que um argumento. A única ancoragem histórica de um argumento é aquela da ordem do sintoma:

> Imagens são estruturadas no tempo e no espaço em uma série de padrões organizados pela visão do mundo do cineasta, que freqüentemente refletem os códigos dominantes através dos quais uma cultura apreende a realidade.[308]

Ora, os fatos só fazem sentido quando inseridos em um sistema de significação, ou seja, em um quadro narrativo ou argumentativo. O documento não é significativo até ser articulado a outros documentos, ser verbalmente comentado ou ser objeto de algum outro dispositivo retórico que produza sentido. Tanto não há uma correspondência biunívoca entre fatos e argumentos, que o mesmo documento visual ou sonoro freqüentemente serve de sustentação para discursos semanticamente antagônicos, capazes de construir visões de mundo opostas. Consideramos a reflexão de Nichols consistente, no que concerne às diferenças entre documentário e ficção, exatamente porque sua ênfase não está no caráter documental do material, mas no regime discursivo e no tipo de engajamento a que convida. Ele esvazia o caráter evidencial da imagem, suporte mítico da superioridade documentária; e investe na manipulação desta imagem enquanto processo diferenciado de produção de sentido. Logo, sua clivagem não se limita à natureza do referente, mas amplia-se para uma relação dialética entre agência argumentativa, texto e espectador. O documentário, nesta perspectiva, é uma modalidade discursiva entre outras. Ao mesmo tempo, permanece distinta, sob vários aspectos.

---

[308] MCGARRY, Eileen, Documentary Realism and Women's Cinema. In: *Women in Film*, n. 2, 1975, apud ROSENTHAL, 1988: 13.

12. Antiilusionismo e Auto-Reflexividade

Nas últimas décadas, o solo do documentário foi sacudido por múltiplas contestações, diretas ou indiretas. Entre outros aspectos, questionou-se a natureza realista do meio fílmico, o estatuto da objetividade, a espontaneidade do "ator social", a autenticidade documental da imagem e a dimensão mais verdadeira do documentário frente à ficção. Este abalo nos fundamentos do gênero começou a se desenvolver no final dos anos sessenta, quando a crítica européia do pós-guerra, de inspiração existencial-fenomenológica, que tinha Bazin como maior expoente, perdeu a hegemonia para aqueles que, operando com os instrumentos da semiologia, da psicanálise e do marxismo, empreenderam um trabalho sistemático de denúncia ideológica e ataque às convenções do ilusionismo cinematográfico. O contexto altamente politizado e radicalizado em que tal debate se desenvolveu favorecia a formulação de posições normativas e excludentes, aí incluída a crítica desconstrutiva, que promoveu a oposição entre a imensa maioria dos filmes que simplesmente adotam o sistema de convenções narrativas herdadas do cinema clássico e aqueles que procuram praticar uma desconstrução crítica deste sistema.[309] Contra a história que parece contar-se sozinha, era proposto o discurso que exibe suas próprias condições de existência, deixando transparecer as funções sociais e materiais em que se baseia. O inimigo a ser combatido era o modo de representação institucional e

---

[309] O debate em questão envolvia um grande número de participantes e possuía ramificações que extrapolavam largamente o terreno cinematográfico, conectando-se com as diversas frentes político-ideológicas em que se desdobraram os conflitos de maio de 1968. Uma tentativa de recuperar os principais lances desta polêmica, que no plano do cinema teve como palco privilegiado as revistas *Cahiers de Cinéma* e *Cinéthique*, foi empreendida por XAVIER, 1984: 107-138, que nos serviu como referência.

suas regras de continuidade e montagem transparente, destinadas a envolver acriticamente o espectador na ilusão de um espaço-tempo orgânico. O ataque a este modelo era encarado como uma trincheira da luta ideológica no terreno da linguagem: "cinema materialista" contra "cinema idealista". Uma das principais vertentes da crítica desconstrutiva era aquela que denunciava a mistificação da *criação* e promovia, em contrapartida, a concepção do filme enquanto *trabalho produtivo*. Se o cinema-espetáculo ocultava o trabalho de produção de significados, era preciso responder com "um cinema que traga em si a marca do processo de produção, ao invés de tentar apagar os traços que o denunciam como objeto trabalhado e como discurso que tem por trás uma fonte produtora e seus interesses".[310]

O vetor desta crítica estava em seu componente ideológico, marca fundamental da conjuntura em que o debate transcorreu e razão de boa parte de seus termos encontrar-se datada. Já o que nos interessa aqui são suas estratégias antiilusionistas, que mostram a obra como *produto*, remetendo a uma instância *produtora* e desnudando seu *processo de produção*. No campo do documentário, esta é a característica predominante do modo auto-reflexivo de representação, constituído pelo conjunto de filmes onde o aspecto principal não é o mundo representado, mas *o próprio processo de representação*. Desde meados dos anos setenta, certos críticos vêm identificando no documentário uma tendência a adotar formas mais complexas que evidenciam seus pressupostos epistemológicos e estéticos.

> Estes documentários auto-reflexivos misturam trechos observacionais, letreiros, entrevistas e comentários em voz *off*, tornando explícito aquilo que tem sempre estado implícito: documentários sempre foram formas de re-presentação, nunca janelas transparentes para a "realidade"; o cineasta sempre foi um participante-testemunha e um ativo fabricante de significados, um

[310] Idem: 134.

> produtor de discurso cinematográfico e não um repórter neutro e onisciente da verdade das coisas.[311]

O modo reflexivo assimila os recursos retóricos desenvolvidos ao longo da história do documentário e produz uma inflexão deles sobre si mesmos, problematizando suas limitações. Não satisfeito em simplesmente expor um argumento sobre seu objeto, o cineasta passa a engajar-se em um metacomentário sobre os mecanismos que dão forma a este argumento. No lugar de uma ênfase absoluta sobre os personagens e fatos do mundo histórico, o próprio filme afirma-se enquanto fato no domínio da linguagem.

Suspender o véu da ilusão não é um procedimento novo nas artes, embora tenha tardado bastante a tornar-se prática corrente no domínio do documentário. Desde os tempos mais remotos, a arte tem sido alimentada por essa tensão constante entre ilusionismo e reflexividade. Narrativas em abismo, paródias de outros textos e encenações dentro de encenações são recursos que remontam à antigüidade. Em seu estudo sobre o tema, Robert Stam refere-se ao uso da paródia por Aristófanes, Horácio e Ovídio; examina o caso clássico de *Don Quixote* e comenta a relação entre a representação realista e o artifício reflexivo em várias peças de Shakespeare.[312] Nas artes plásticas, a reflexividade afirmou-se obviamente na tradição do auto-retrato, mas há exemplos mais ardilosos em Jan Van Eyck (*O Casal Arnolfini*, 1434) e Velasquez (*As Meninas*, 1656),[313] onde o artista vale-se de espelhos para rebater planos e brincar com os artifícios da representação. "Enquanto a arte ilusionista procura causar a impressão de uma coerência espaço-temporal, a arte antiilusionista procura ressaltar as brechas, os furos e as ligaduras do

---

[311] NICHOLS, 1983. In: ROSENTHAL (org.), 1988: 48-63.

[312] STAM, 1981.

[313] Reproduções comentadas de ambas as obras em GOMBRICH, Ernst, *A História da Arte*, Rio de Janeiro: Guanabara, 1993: 181 e 322, respectivamente.

tecido narrativo".[314] Sua estratégia privilegiada é a descontinuidade, que com o modernismo vai ganhar um caráter programático. A hostilidade do modernismo para com a história e a narrativa épica traduziu-se na substituição dos narradores oniscientes pelos narradores problemáticos e na substituição do mundo burguês unitário e pleno de sentido por um mundo fragmentado, distorcido e contraditório. O ataque modernista às continuidades artificiais da obra de arte será empreendido com as mais diversas armas:

> a subversão das categorias espaço-temporais; o rompimento da narrativa linear; a utilização da incongruência e da dissociação; a reabilitação de certos tabus, a agressão deliberada contra o espectador e suas expectativas; a revelação dos segredos profissionais do ilusionismo e, finalmente, a recusa em contar histórias verossímeis.[315]

Stam identifica três modos de manifestação da arte antiilusionista, conforme a natureza de suas fontes de estímulo. O estímulo *lúdico* faz o artista tirar a própria máscara pelo prazer de brincar com os códigos do espetáculo; a contestação, quando existe, é meramente formal. O estímulo *agressivo* leva o artista a uma atitude de confronto com o público; a arte deixa de ser a celebração do belo para tornar-se a cena do escândalo. O estímulo *didático*, por fim, leva o artista a desmistificar o espetáculo visando proporcionar ao espectador um nível mais elevado de consciência crítica frente à arte e à História. Três modos que não são excludentes, mas dimensões da auto-reflexividade que ganham relevância diferenciada em cada autor e em cada obra. Se a dimensão lúdica tem antecedentes mais longínquos, a agressão e o didatismo correspondem a impulsos que se afirmam a partir da idade

[314] STAM, 1981: 22.
[315] Idem: 114.

moderna: "o romance reflexivo era essencialmente lúdico em sua relação com o leitor e o modernismo, essencialmente agressivo. Já o teatro de Brecht era lúdico, agressivo e didático".[316]

A auto-reflexividade acompanha o cinema de ficção desde seus primeiros tempos, pela via lúdica da comédia. Um dos filmes da série *Uncle Josh,* realizada por Porter em 1902 para a casa Edison, mostra a ida de um caipira ao cinematógrafo e as trapalhadas provocadas por sua confusão entre representação e realidade - assusta-se com a imagem de um trem que parece avançar sobre ele, quer abraçar uma bailarina, tenta apartar dois lutadores e acaba derrubando a tela e saindo aos tapas com o projecionista.[317] Seguindo esta trilha, Mack Sennett, Charles Chaplin, Max Linder e Buster Keaton brindaram as platéias do cinema silencioso com inúmeros filmes em que o próprio cinema é a fonte inspiradora de uma paródia ou diretamente o tema da comédia, através de personagens envolvidos em filmagens.[318] Na tradição do realismo dramático, são abundantes os exemplos de metafilmes onde a própria indústria cinematográfica fornece a ambiência da trama, freqüentemente satisfazendo uma visão dos bastidores e contribuindo para galvanizar ainda mais o sistema de mitos e estrelas, com raros casos desmistificadores.[319] É no cinema moderno, especialmente com Godard, que a auto-reflexividade atinge plenamente uma dimensão que, sem deixar de ser

---

[316] Idem: 23.

[317] BURCH, 1981: 129.

[318] Stam apresenta uma breve pesquisa sobre esta vertente; op. cit:. 71-74.

[319] Alguns exemplos clássicos são *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), *A Star is Born* (George Cukor, 1953) e *Nuit Américaine* (François Truffaut, 1973). Em um registro mais crítico, *Singing in the Rain* (Stanley Donen e Gene Kelly, 1952), *L'État des Choses* (Wim Wenders, 1982) e *Le Mépris* (Jean-Luc Godard, 1963). No cinema brasileiro, alguns exemplos de longas-metragens que se impõem são, na ficção, *Ladrões de Cinema* (Fernando Cony Campos, 1977), *A Dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1987) e *Louco Por Cinema* (André Luis de Oliveira, 1994); no documentário, *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1985). Uma estética pós-moderna tem feito do cinema o objeto nostálgico de filmes de gênero híbrido, como *Ed Wood* (Tim Burton, 1994); nesta linha, desde meados da década de 1980, são inúmeros os exemplos de filmes brasileiros de curta-metragem.

lúdica, torna-se também agressiva e didática.[320] O rastreamento das origens desta última vertente nos remete a 1928, ano em que Buster Keaton, em *The Cameraman,* faz o papel de um fotógrafo de rua que compra uma câmera de filmagem para transformar-se em cinegrafista de atualidades, não hesitando em interferir nos fatos para torná-los mais sensacionais - ao filmar uma festa pública, provoca explosões no meio da multidão; durante uma briga, entrega uma faca a um lutador desarmado para que sua filmagem resulte mais empolgante. Suas gags são enriquecidas pelos efeitos de câmera que vai descobrindo: sobreposição de imagens, movimento acelerado e invertido.

A antecipação de um antiilusionismo desmistificador e didático não estava aí, mas em um outro filme, realizado naquele mesmo ano, com diversas semelhanças técnicas e temáticas, mas totalmente diferente em concepção e objetivo: *O Homem da Câmera*, de Dziga Vertov. Neste, os fatos não são falsificados nem os truques servem apenas ao deslumbramento e ao humor. Ao contrário, imagens registradas "de improviso" e efeitos técnicos articulam-se em uma pedagogia da imagem, instrumento de conscientização do espectador sobre os sortilégios do cinema-espetáculo. A definição de um tema para este filme já é problemática: assistimos visões de uma grande cidade soviética e diversas atividades de seus habitantes; ao mesmo tempo, assistimos às filmagens destas atividades e acompanhamos as etapas da elaboração de um filme que a partir delas se constitui; por fim, assistimos a uma outra platéia vendo o filme que está em vias de se fazer. Sucessivas camadas, que produzem uma narrativa abissal, distanciando-nos do plano factual - dos acontecimentos registrados - para exibir o processo de construção do fato-fílmico. Ao desdobrar as telas, com a projeção dentro da

---

[320] Praticamente toda a obra de Godard refere-se de algum modo ao próprio cinema, tendo assim qualidades reflexivas. Não por acaso, ele é o "personagem principal" do supracitado ensaio de Stam, oferecendo um plano de rebatimento para as diversas dimensões do antiilusionismo.

projeção, *O Homem da Câmera* separa o espaço da cena do espaço da sala, interpondo entre eles o filme como mediação; e o filme, neste caso, é um processo que se desvela pedagogicamente. O caráter documental da imagem é inteiramente redimensionado - o documento aparece como resultado de uma manipulação estética, suas condições de fabricação sendo expostas enquanto se consumam. A imagem se metamorfoseia incessantemente, assumindo configurações imprevistas: imagens que reaparecem sendo enquadradas pelo homem da câmera, sendo montadas, sendo projetadas e sendo assistidas pela platéia; aparição intercalada em forma de tira de celulóide, fotograma recortado, bobina, feixe de luz na sala escura e projeção luminosa no visor da mesa de montagem ou na tela do cinema; movimento lento, acelerado, variado, retroativo e congelado; imagens sobrepostas, divididas, multiplicadas, refletidas, dissolventes, animadas, aberrantes e tornadas iconicamente ilegíveis pelo enquadramento aproximado, pelo movimento de câmera, pela velocidade de filmagem e pelas cintilações, estroboscopias e fusões obtidas na montagem e no laboratório.

Tantos recursos não são exibidos como um simples inventário de possibilidades, mas enquanto plataforma de formulação de uma cine-escritura, que se baseia na interrelação entre a percepção humana e o processo cinematográfico, ou seja, em termos vertovianos, entre os eventos percebidos pela "visão imperfeita do homem" e sua reconstrução significante através do "cinema-olho". Os letreiros de abertura do filme estabelecem, desde logo, seus objetivos: "Este trabalho experimental foi feito com a intenção de criar uma linguagem básica verdadeiramente internacional de cinema na base de sua total separação da linguagem do teatro e da literatura".[321] Tratava-se de

[321] Sexta cartela de abertura, antecedendo os nomes da equipe de três membros: Vertov (editor supervisor do experimento), Kaufman (diretor de fotografia) e Svilova (co-editora). Os nove letreiros de abertura do filme são transcrito em PETRIC, 1987: 202.

liberar os espectadores do modo convencional de ver cinema, emancipá-los da passividade inculcada "pelos cine-dramas romanceados e teatralizados". Sem recorrer a um único entretítulo, este último filme silencioso de Vertov representa o refinamento de suas experiências em comunicação com meios puramente visuais e, segundo seu autor, foi lançado em um momento de "crise dos meios de expressão do cinema" enquanto filme com "um *objetivo especial*, fechar uma fenda no setor da cine-linguagem".[322] É um filme teórico e programático,[323] um daqueles "filmes que produzem filmes". Mais do que em qualquer outro, nele se articulam os princípios do "cinema-olho" e do "cinema-verdade".

Como sabemos, a necessidade de educar as massas era um dos pressupostos básicos de Vertov, e o cinema, um meio privilegiado para o desempenho desta missão. Futuristas, formalistas e construtivistas entendiam que a dimensão narrativa de uma obra não podia ser dissociada dos significados que decorriam de seus aspectos estilísticos, formais e estruturais.[324] Neste sentido, artistas de vanguarda comprometidos com a educação político-ideológica das massas para o socialismo, como Vertov, consideravam esta tarefa inseparável da educação estética, através da criação de estruturas formais refinadas que estimulassem um processo ativo de decifração. Para combater a assimilação passiva de conteúdos, a vanguarda soviética recorreu freqüentemente à auto-referencialidade das obras de arte como um meio de chamar a atenção do perceptor para as estruturas de linguagem. Conceitos como *ostranenie* (tornar estranho) e *zatrudnenie* (tornar

---

322 Réponse à des Questions. In: VERTOV, 1972: 148 [grifo de Vertov].

323 O próprio Vertov afirmou que "*O Homem da Câmera* não é somente uma realização prática, é ao mesmo tempo uma manifestação teórica na tela". L'Homme à la Caméra. In: VERTOV, 1972: 118.

324 Estas três tendências da vanguarda russa tinham pontos de convergência e divergência. Cada uma delas, por sua vez, apresentava diversas sub-tendências e nuances. De modo geral, os formalistas eram menos engajados politicamente, mais concentrados nos aspectos formais e nas pesquisas linguísticas. Todos partilhavam da fascinação pela tecnologia e da rejeição ao realismo socialista.

difícil), criados pelo formalista russo Viktor Shklovsky, integravam-se à estratégia de motivar o leitor ou espectador a procurar significados diferentes daqueles que a percepção convencional do mundo costuma lhe proporcionar.[325] Outro princípio formalista visando atenuar a ilusão referencial consistia em "exibir o artifício", ou seja, desvendar os mecanismos através dos quais a arte constrói esteticamente o seu objeto. *O Homem da Câmera* opera com todos estes conceitos, especialmente com o último deles. Provoca no espectador uma sensação de estranhamento, ao montar imagens captadas "de improviso" fora de uma lógica narrativa linear e fora de um *continuum* espaço-temporal. Produz um conflito entre a ilusão de realidade proporcionada pelas imagens analógicas e a freqüente exibição dos artifícios, tecnologias e métodos cinematográficos que tornam esta ilusão possível. Exige do espectador um trabalho perceptivo e intelectual permanente e intenso para a criação de significados que não são fornecidos de forma unívoca.

> Em *O Homem da Câmera*, não é o objetivo que é destacado, mas o meio; e isto é inteiramente evidente porque o filme tinha, entre outras, a tarefa de apresentar os meios em lugar de dissimulá-los como de hábito nos demais filmes. Porque um dos objetivos do filme era o de dar a conhecer a gramática dos meios cinematográficos.[326]

O Homem da Câmera descontrói as bases em que se apoia o modo de representação dominante. Ele desvenda reflexivamente seu próprio processo de produção, evidenciando-se como um produto e chamando a atenção para a instância produtora que o engendra. O filme inteiro pode ser considerado como uma demonstração das relações complexas entre a percepção humana e as virtualidades do "cinema-olho", em desafio permanente à noção de espaço-

---

[325] PETRIC, op. cit., cap.1. Como referência, cita EAGLE, Herbert, *Russian Formalist Theory*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981

[326] L'Amour Pour l'Homme Vivant. In: VERTOV, 1972: 208.

tempo que estrutura a narrativa tradicional. Mas, o uso sistemático de técnicas que alteram a exibição "normal" da imagem cinematográfica não está a serviço de um exibicionismo formalista, como foi considerado pela maior parte dos contemporâneos de Vertov.[327] Tampouco a negação da narrativa linear praticada neste filme pode ser atribuída a uma lógica onírica ou confundida com a "escrita automática" do surrealismo, transposta para o cinema por setores da vanguarda francesa.[328] Em *O Homem da Câmera*, a técnica é sempre usada em relação direta com os aspectos temáticos, que se sobrepõem e se interrelacionam ao longo do filme: a velha e a nova sociedade, diferenças de classe, tecnologia e progresso social, arte e trabalho, esfera pública e esfera privada, cinema de entretenimento e "cinema-verdade". Recursos de câmera, de laboratório e principalmente de montagem contribuem para criar contrastes, metáforas visuais e recontextualização de cenas familiares, provocando estranhamento e dificultação interpretativa. Todo o filme é permeado de montagens paralelas, que convidam o espectador a refletir sobre o vínculo ideológico entre os eventos relacionados na tela: o cinegrafista, a montadora e o projecionista comparados aos demais trabalhadores; os hábitos burgueses e o modo de vida proletário; os ritmos metropolitanos e as atividades humanas, por exemplo.

Outra técnica privilegiada por Vertov e Svilova é a da montagem disruptiva-associativa,[329] em que uma imagem aparentemente incongruente é inserida em uma seqüência, antecipando um tema, estabelecendo uma ligação

---

[327] Por exemplo, Eisenstein considera que Vertov usou a câmera lenta "simplesmente para distrações formalistas e desvios de câmera imotivados". Fora de Quadro, (1929), in: EISENSTEIN, 1990: 45. A afirmação tinha uma dimensão política especialmente relevante, em um contexto em que as tendências artísticas "formalistas" eram estigmatizadas pelas autoridades soviéticas.

[328] *Un Chien Andalou* (Luis Buñuel e Salvador Dali), realizado no mesmo ano que *O Homem da Câmera*, impõe-se como o exemplo clássico de um cinema surrealista, onde as metáforas visuais (já na primeira sequência, uma nuvem passando diante da lua é comparada a uma navalha cortando o olho de uma mulher) resistem a explicações lógicas convencionais.

[329] PETRIC, 1987: 95-107.

remissiva com algum conteúdo anterior ou simplesmente estabelecendo uma relação metafórica com aquilo que está sendo mostrado. O espectador é então motivado a reagir a esta perturbação desencadeando processos mentais associativos capazes de criar novas ligações lógicas. Ao invés de alimentar a contemplação passiva de uma história que parece contar-se por si própria, o filme impõe-se como discurso construído e reconstruído pelo espectador através de um processo intenso de intelecção baseado no distanciamento crítico. A seqüência final, onde o plano próximo dos olhos da montadora pontua uma montagem acelerada de planos vistos anteriormente (178 imagens em pouco mais de um minuto de projeção), exacerba quase ao limite da abstração o processo de transformação do registro documental dos fatos em estrutura formal significante, constituindo-se em um dos pontos altos da aplicação cinematográfica dos conceitos formalistas e construtivistas.

> A variedade de experiências perceptivas em *O Homem da Câmera* é resumida no final, que aponta para as várias naturezas de imagens projetadas, para os diferentes métodos de subverter a ilusão de realidade na tela, para o aspecto técnico da criação cinematográfica *antes, durante* e *depois* da filmagem e para os múltiplos níveis de interpretação visual inerentes ao processo cinematográfico.[330]

O Homem da Câmera é um ponto de inflexão fundamental na obra de Vertov, provavelmente o filme que torna mais patente a sua concepção cinematográfica, onde a integridade ontológica da imagem (a filmagem "de improviso") é a condição imprescindível de autenticidade das células do "cinema-olho". Condição necessária, porém não suficiente para atingir os objetivos maiores de um "cinema-verdade". É preciso ir além da "vida como ela aparece" em cada plano, construindo, através da montagem e de outras técnicas especificamente cinematográficas, a "matemática superior dos

[330] Idem: 112 [grifos do autor].

fatos",[331] as relações complexas capazes de mostrar "a vida como ela é", tornando visível o invisível. Mais do que isto, é fundamental que este percurso seja vivenciado ativamente pelo espectador, tornado consciente dos artifícios de linguagem que estruturam o processo de conhecimento. Na obra de Vertov, o filme nunca é o reflexo do mundo, mas a sua re-presentação, re-construção significante, pretexto para um exercício de cine-escritura que praticamente se confunde com uma pedagogia visual. Um projeto essencialmente anti-realista e anti-ilusionista, que não se limita a significar o mundo; quer também *aprender* e ao mesmo tempo *ensinar* a ver, pesquisando juntamente com o espectador os meios de conhecimento e de "decifração comunista do mundo". Por esta razão, Annette Michelson apontou o caráter epistemológico do projeto vertoviano:

> Indo além de uma simples exposição de técnicas fílmicas, Vertov abandonou o didatismo pela maiêutica, tornando visível a causalidade ... Quando assistimos *O Homem da Câmera* nós devemos ver, neste olho refletido pela objetiva da câmera, Vertov delimitando, pela subversão sistemática das certezas da ilusão, um certo patamar no desenvolvimento da consciência. 'Tornando a incerteza mais certa', ele convida a câmera a atingir a idade da razão, fazendo no mesmo golpe, por um amplo movimento cartesiano, o homem da câmera passar da magia à epistemologia.[332]

Vertov não somente foi um pioneiro na pesquisa sistemática de uma "sintaxe" cinematográfica especificamente documentária, como também imprimiu a esta pesquisa um caráter antiilusionista e epistemológico, que só quarenta anos mais tarde seria assimilado. Por sua noção de prática

[331] Vertov afirmou que *O Homem da Câmera* "não é senão a soma dos fatos fixados sobre a película ou, se quiser, não só a soma, mas também o produto, a 'matemática superior' dos fatos. Cada termo e cada fator é um pequeno documento particular. A montagem de uns documentos com os outros é calculada de modo que, por um lado, só resultem no filme encadeamentos visuais; por outro lado, que os encadeamentos não peçam letreiros; e, em terceiro lugar, enfim, de modo que a soma geral dos encadeamentos se apresente como um todo orgânico indissolúvel". L'Homme à la Caméra. In: VERTOV, 1972: 118.

[332] MICHELSON, 1973: 310.

cinematográfica como trabalho produtivo (o cineasta como operário) e pela concepção de um cinema que desvenda seu próprio processo de fabricação, Vertov tornou-se uma das figuras centrais da crítica ideológica, que no final da década de sessenta pregou a desconstrução do modelo narrativo dominante. Alguns anos antes, a recuperação das teses do "cinema-olho" e a apropriação do termo "cinema-verdade" pelos movimentos que se opunham ao modo expositivo de representação já eram sinais de que a obra de Vertov finalmente se tornava uma referência histórica fundamental no domínio do documentário. Mas, neste âmbito, Vertov foi mais unanimemente celebrado por sua antevisão de um equipamento leve e sincrônico para filmagem fora dos estúdios do que por suas preocupações com a auto-referência e a auto-reflexividade. Esta fundamental dimensão antiilusionista e epistemológica do vertovianismo vem sendo assimilada muito lentamente pelos documentaristas.

De um modo geral, o antiilusionismo nunca foi uma tendência predominante no cinema; e as estratégias modernistas de distanciamento crítico foram mais combatidas do que toleradas pela instituição. Em um contexto de plena afirmação da modernidade, o cinematógrafo surgiu como uma forma de representação que trazia de nascença a marca da fragmentação e da descontinuidade. Seus recortes inusitados de imagens familiares, seus saltos no tempo e suas montagens espaciais continham um forte potencial de rompimento com as categorias artísticas tradicionais. Mas, esta diversão de quermesse e atração subalterna no teatro de variedades foi levada a mimetizar-se com o romance realista e com o teatro naturalista para transformar-se em espetáculo industrial de massa.

Os setores que resistiram a esta domesticação do cinema, que resultou na hegemonia do modo de representação institucional, foram

rotulados de "vanguarda" e considerados uma dissidência marginal do tronco largamente hegemônico constituído pelo "longa-metragem de ficção romanesca". O cinema clássico tornou-se o reino da ilusão de continuidade e de unidade orgânica. O chamado "cinema moderno", que ganhou corpo no pós-guerra, exprimiu, na época, a mais autêntica vocação modernista do cinema. Mas, o que continua predominando em escala planetária é o cinema-espetáculo, "catalizador das aspirações miméticas abandonadas pelas demais artes".[333]

Se o cinema majoritariamente resistiu, ao invés de estimular, sua vocação modernista, o documentário é o domínio do cinema onde esta resistência manifestou-se com mais intensidade. Sua persistência em alinhar-se aos "discursos de sobriedade" tornou-o pouco permeável à tendência, bem mais antiga na ficção, do cineasta zombar do seu próprio trabalho, adotando recursos como a paródia e a ironia para criar maior empatia com a audiência. A atitude dúbia do artista auto-reflexivo, que se compraz em criar a ilusão para no momento seguinte destruí-la, raramente foi considerada compatível com a tradição do documentário em tirar partido das propriedades analógicas do meio para dar suporte evidencial a um discurso sério sobre o mundo. A pergunta subjacente a esta resistência ao antiilusionismo parecia ser a seguinte: para que chamar a atenção para o filme enquanto texto, se este é apenas o veículo de um argumento, vale dizer, apenas o meio para atingir um fim maior? O predomínio de uma finalidade social tampouco favorecia "desvios formalistas" que dispersassem a atenção da platéia; enquanto que a presença visível do cineasta e sua equipe era facilmente confundida com uma manifestação narcisista. No modo observacional, o ideal do cineasta era transformar-se em "uma mosca na parede", tanto na cena pró-fílmica quanto

[333] STAM, 1981: 24.

na sala de projeção; o que importava era conectar imaginariamente estes dois espaços, transmitir "a sensação de estar lá". Desviar esta comunicação com acentos nas marcas textuais parecia simplesmente contraproducente.

No modo interativo, o antiilusionismo se manifesta de forma colateral, apesar da contribuição inaugural de *Chronique d'un Été*. Um dos fatores que marcou a novidade radical deste filme foi a liberdade com que os equipamentos de filmagem e os membros da equipe eram exibidos. A permanente revelação dos produtores e demonstração do processo de produção culminava com a reavaliação crítica dos copiões por parte dos personagens e com a discussão final entre Rouch e Morin sobe o filme em vias de se fazer. Fundava-se ali a tendência de deslocar o documentarista dos bastidores para a superfície do filme, substituindo a voz *off* decorporificada por um corpo humano visível que interage com os "atores sociais". Como sabemos, a televisão transformou este recurso no dispositivo privilegiado da reportagem, garantia da "verdade", marca da presença do repórter na "cena viva" dos acontecimentos da atualidade. A mistificação do "documento autêntico" pelo telejornalismo tornou cada vez mais evidente a insuficiência da exibição das "condições da experiência" para se atingir uma dimensão verdadeiramente crítica do documentário. Tanto quanto na ficção, mostrar os aparelhos com que se faz o filme ou permitir que o realizador apareça na imagem podem se transformar em marcas de estilo como outras quaisquer, mantendo ou mesmo reforçando um modo de representação baseado no ilusionismo.

A auto-reflexividade que marca diversos filmes documentários recentes, constitui uma busca de alternativas às insuficiências e às limitações identificadas nos diversos modos de representação em lidar criticamente com o ilusionismo cinematográfico. No plano cultural mais geral, está vinculada a

uma demanda de conhecimento público daquilo que está por trás das aparências na esfera de consumo de bens simbólicos.

> Em um nível mais profundo, nós estamos nos afastando da noção positivista de que o sentido reside no mundo e os seres humanos devem se esforçar para descobrir a realidade inerente e objetivamente verdadeira das coisas. Esta filosofia positivista levou muitos cientistas sociais, bem como documentaristas e jornalistas, a esconderem-se e a esconder seus métodos a pretexto de objetividade ... Nós estamos começando a reconhecer que o ser humano constrói e impõe sentido ao mundo. Nós criamos a ordem. Não a descobrimos. Nós organizamos uma realidade que é significante para nós. É em torno destas organizações da realidade que cineastas constróem filmes.[334]

Muito embora as premissas positivistas já tenham sido desde há muito superadas em diversas áreas do conhecimento humano, as palavras de Ruby adequam-se perfeitamente ao domínio do documentário. Pois, como já vimos, seu regime discursivo instituiu-se sobre as bases do griersionismo, marginalizou a perspectiva epistemológica vertoviana e teve desdobramentos objetivistas que restauraram certos princípios nitidamente positivistas de uma "ideologia documental" das origens do cinema. A crença de que o documentário se beneficia de uma "essência realista" e pode proporcionar um acesso direto à "realidade" é uma herança da tradição documentária que há décadas está presente em filigrana na fundamentação de projetos de filmes, na solicitação de recursos públicos e privados, na criação de espaços específicos de exibição, enfim, nos mais diversos quadrantes do gênero. Ainda que boa parte dos realizadores reconheça teoricamente a fragilidade deste mitos, só recentemente pode-se notar sinais mais consistentes de sua crítica prática, introjetada nos filmes.[335] O modo reflexivo é exatamente o conceito

---

[334] RUBY, 1977. In: ROSENTHAL (org.), 1988: 66-67.

[335] Em um texto de 1978, sintomaticamente intitulado Documentário: Acho que Estamos em Apuros, Brian Winston identificava certas incoerências na comunidade dos documentaristas: "Acima de tudo nós talvez devamos enfatizar que os cineastas no documentário são as vítimas de uma retórica que

que Nichols utiliza para congregar estas manifestações críticas, filmes que perfuram a couraça institucional que manteve o documentário protegido "das tendências do século XX à dúvida epistemológica, incerteza, ceticismo, ironia e relativismo existencial que propulsionaram o modernismo; e da varredura ainda mais indiferente do pós-modernismo".[336]

A emergência de um modo de representação necessariamente coloca sob uma nova perspectiva questões de estilo, estratégia, estrutura, convenções, expectativas e efeitos que caracterizam o regime discursivo do documentário. O modo reflexivo traz à tona estas questões, problematizando-as explicitamente no texto do filme. E assim promove uma renovação formal do gênero, ao mesmo tempo que responde a uma demanda política. O sentido calvinista de missão do griersonismo - ainda hoje remanescente em grande parte dos documentários realizados com base nas convenções expositivas, observacionais e interativas - se baseava na premissa de que a mudança social decorre de um trabalho de persuasão realizado por uma elite esclarecida.[337] O esvaziamento dos projetos iluministas de verdade e de razão vem diluindo este pressuposto, bem como o papel hierárquico que as vanguardas se auto-atribuíam. Os aspectos políticos da representação se redimensionam: veicular conteúdos nobres através de práticas ilusionistas não basta mais para promover a versão contemporânea de "uma cidadania ativa e participante". "O documentário reduzido a um mero veículo de fatos pode ser usado para defender uma causa, mas não constitui uma em si mesmo".[338] O sentido

---

inexoravelmente herdaram, mas que, tanto na tela quanto fora dela, não têm se esforçado o suficiente para repudiar". WINSTON, 1978/79. In: ROSENTHAL (org.),1988: 33.

[336] NICHOLS, 1991: 63.

[337] "O filme documentário baseou-se na necessidade da classe média ocidental em explorar, documentar, explicar, compreender e, consequentemente, controlar simbolicamente o mundo. Tem sido aquilo que 'nós' fazemos para 'eles'. 'Eles', no caso, geralmente tem sido os pobres, os despossuídos, os inferiorizados e os politicamente suprimidos e oprimidos". RUBY, 1977. In: ROSENTHAL (org.), 1988: 71. Ver também WINSTON, in: ROSENTHAL (org.), 1988: 269-287.

[338] MINH-HA, 1993: 99.

político, antes atribuído às finalidades, contamina os meios, desloca-se para o terreno da "linguagem". Aqueles que trabalham com signos são convocados a examinar criticamente os seus instrumentos de persuasão. "A representação da realidade tem que ser contestada com a realidade da representação".[339] Esta perspectiva retoma aspectos importantes da linhagem epistemológica do "cinema-olho" e da teoria e prática da desconstrução para ampliar a presença do documentário em uma arena de fundamental importância na sociedade contemporânea - a política da semiótica e da comunicação. Um número crescente de documentaristas parece fazer coro à personagem de Godard em *Le Gai Savoir* (1968): "Eu quero aprender, ensinar a mim mesma, a todos, como voltar contra o inimigo aquela arma com a qual ele nos ataca - a linguagem".[340] O espelho que um dia pretendeu refletir o "mundo real" agora gira sobre seu próprio eixo para refletir os mecanismos usados na representação do mundo.

---

[339] NICHOLS, 1991: 63.

[340] Apud XAVIER, 1984: 137.

13. A Representação Problemática

Em seus primeiros ensaios sobre a emergência de manifestações auto-reflexivas no domínio do documentário, tanto Bill Nichols quanto Jay Ruby apontam como determinante a contribuição de cineastas etnógrafos. Nichols sublinha que não foi no ambiente de um cinema politicamente engajado que surgiram as inovações. "Ao contrário, foi o reduzido número de cineastas etnógrafos como Timothy Asch (*The Ax Fight*), John Marshall (*Nai!*) e David and Judith MacDougall que, em suas reflexões sobre métodos científicos e comunicação visual, fizeram as experiências mais provocadoras".[341] Em um texto anterior, que deve à antropologia seus principais conceitos, Ruby havia relacionado o surgimento (a seu ver, acidental) de qualidades auto-reflexivas nos filmes não-ficcionais à necessidade dos documentaristas encontrarem respostas para problemas similares àqueles com que se defrontavam etnógrafos e outros pesquisadores de campo, tais como as modificações que o equipamento e a equipe técnica produziam sobre os eventos; a invasão da privacidade; a relação entre a expectativa de objetividade e a dimensão subjetiva do realizador; as implicações ideológicas do documentário e as responsabilidades do cineasta frente ao público.[342]

No contexto brasileiro, até o início dos anos oitenta, os realizadores que produziam filmes no campo etnográfico de modo geral se debatiam com estas questões sem problematizá-las no plano do filme. O cinema etnográfico e sociológico praticado no Brasil foi um dos segmentos que mais sofreu a

[341] NICHOLS, 1983. In: ROSENTHAL, 1988: 60.
[342] RUBY, 1977, in ROSENTHAL, 1988: 71.

"repressão ao domínio formal e expressivo"[343] com que o griersonismo marcou de nascença o documentário em geral. Neste campo, com raras exceções, a batalha no terreno da "linguagem" era subjugada às prioridades da hora: registrar os eventos da cultura popular, preservar a memória brasileira, analisar a realidade social e denunciar as injustiças. Debater o filme, o mais das vezes, era debater o seu tema. Questões formais costumavam limitar-se às qualidades estéticas da fotografia e à estrutura da montagem. A eventual auto-referência era uma decorrência indireta da interatividade. Manifestações auto-reflexivas foram esporádicas, muitas delas acidentais e descontínuas.

O único realizador que fez do conjunto da sua obra um sistemático e diversificado questionamento ao ilusionismo e ao realismo no documentário foi Arthur Omar. Seu trabalho não é facilmente classificável. Totalmente estranho às convenções narrativas, mantém inúmeros pontos de contato com o "cinema experimental", mas não se acomoda propriamente nesta designação. Já foi associado a um "cinema de artista", mas resultou algo discrepante entre seus supostos pares.[344] Nunca se autodenominou documentarista, mas tem o documentário como campo de referência privilegiado, pela via da negação, ou antes, da problematização. Este viés é explicitado em um texto que já traz no título todo um programa: O Antidocumentário, Provisoriamente. Não se trata de realizar documentários,

---

[343] "O fato histórico de uma repressão do domínio formal ou expressivo na tradição do documentário é inevitável. Tal circunstância decorre, eu creio, mais de uma institucionalização da oposição arte x ciência do que de uma limitação inerente". RENOV, 1993: 33.

[344] Omar foi incluído em Quase Cinema - Cinema de Artista no Brasil, 1979/80, de Ligia Canongia, para quem "o cinema de artista talvez pudesse ser compreendido como uma soma de duas linguagens específicas, a do cinema propriamente dito e a das artes plásticas, que, pela fusão dos dois *media*, acabaria por se configurar em uma terceira linguagem, particular e autônoma". Na apresentação de Omar, a autora ressalva a sua trajetória excepcional: enquanto todos os demais são artistas plásticos que fizeram eventuais incursões fílmicas, "o caso de Arthur Omar não representa exatamente o inverso do percurso, mas situa-se em um plano diferente, já que, de um modo geral, seu trabalho sempre esteve fortemente vinculado ao cinema". CANONGIA, 1981: 8, 37.

tampouco de manter-se a ele indiferente. Trata-se de realizar objetos estéticos que se oponham a seus esquemas tradicionais. Mas, provisoriamente; até que se produza uma "relação de fecundação" entre filme e objeto, alternativa produtiva ao empirismo falaciosamente reprodutivo que caracteriza o documentário tradicional.

> Sem recusar o lado fotográfico de captação, mas fiscalizando-o rigorosamente, poderiam surgir, num período de transição, espécies de antidocumentários, que se relacionariam com seu tema de um modo mais fluido e constituiriam objetos em aberto para o espectador manipular e refletir. O antidocumentário procuraria se deixar fecundar pelo tema, constituindo-se numa combinação livre de seus elementos.[345]

Um destes "objetos em aberto" foi o filme *Congo* (1972). O título faz supor mais um documentário sobre cultura popular, tão em voga na época. No caso, sobre a manifestação folclórica conhecida como congada. Mas, não se mostra nenhuma congada neste curta-metragem. Após o título, a tela em branco, seguida do letreiro: "um filme em branco". No lugar da reprodução da congada enquanto espetáculo cinematográfico, temos uma "meditação" sobre o tema, constituída por uma enxurrada de palavras escritas, fotos, desenhos, tela branca, tela escura e muito poucas imagens em movimento - fragmentos da vida rural, um monte de feno, um pátio de fazenda onde nada se passa, o coito de dois cachorros... Quase 80% dos planos de *Congo* contêm letreiros, tais como "Angola contra hospício", "tese contra antítese", "mímesis", "Gil Vicente", "1618 + 1972" ou "kinoglaz". Uma estrutura enigmática, de difícil leitura, que propõe ao espectador um trabalho de concatenação, onde nada é garantido.

---

[345] OMAR, 1978: 8.

Se falta o espetáculo congada oferecido à contemplação passiva, não faltam informações referentes à congada, espalhadas pelo corpo do filme. Informações que são todas reelaborações do fenômeno empírico congada, recortes de discursos lingüísticos, icônicos, gráficos. São principalmente palavras, formuladas pelo cineasta ou extraídas de livros, mas também fotografias, partituras musicais, enfim, signos atomizados. Informações não concatenadas de forma narrativa unívoca, mas dispostas caleidoscopicamente, oferecendo ao espectador múltiplas entradas e infinitas conexões significantes. Qual a congada possível ao documentário que quer preservar as raízes nacionais, senão um simulacro de congada, reprodução parcial de suas aparências visíveis e audíveis, uma interpretação denegada, travestida de reprodução fiel da congada "real"? Na contracorrente, Omar fornece a interpretação que se confessa como tal, acentuando ao extremo a incompletude de toda interpretação, sua impossível congruência com o referente. O que ele nos dá são fragmentos do conhecimento cultural acumulado sobre o objeto congada, ou antes, diversas modalidades de construção deste objeto segundo as diferentes disciplinas e "linguagens" que dele se apropriaram tematicamente: a pesquisa folclórica, a música, a fotografia. Ao invés de constituir-se em mais um destes produtos da indústria cultural, que tenta assimilar a lógica de seu objeto e oferecer-se ao consumo no lugar dele, a estratégia do filme consiste em recortá-los e oferecer ao espectador a diversidade de seus cacos, uma malha feita de signos diversos, sobreenfatizando assim o seu caráter puramente textual. No lugar de tentar mimetizar-se com seu referente, utópica reprodução de uma manifestação da cultura popular, *Congo* afirma seu ser irredutível: um objeto-filme. "Objeto em aberto", "filme em branco". A estratégia de Omar em recusar a "documentação" converge para o modo reflexivo: "na sua forma mais

paradigmática o documentário reflexivo induz o espectador a uma consciência mais elevada de suas relações com o texto e da relação problemática entre o texto e aquilo que representa".[346]

À pergunta "como representar adequadamente a congada?", o cineasta que operasse com os códigos do modo expositivo responderia com imagens e sons "autênticos" de uma congada particular, juntamente com a sua interpretação verbal generalizante do fenômeno congada, em voz *off*. No modo observacional, imagens semelhantes seriam agenciadas de forma transparente, como que convidando o espectador a "assistir a congada como se estivesse lá, em campo", sem acrescentar nenhum elemento externo aos materiais "captados ao vivo". O realizador que optasse pelo modo interativo participaria do evento, provocaria os praticantes da congada a reagir, os entrevistaria. Nos casos híbridos, os mais freqüentes, estas convenções seriam misturadas conforme as conveniências materiais e narrativas, sempre procurando satisfazer o espectador na sua expectativa de conhecer a congada. Na perspectiva reflexiva radical assumida por Omar, este conhecimento será sempre ilusório. Logo, é preciso romper com uma abordagem fenomenológica, que fornece imagens sonoras e visuais como um simulacro da experiência empírica, como "fatias da realidade". Em *Congo*, este corte se obtém tornando opaca a "janela aberta para o mundo", reduzindo o filme à sua realidade puramente fílmica, atribuindo assim ao espectador o único estatuto que lhe cabe, o de consumidor de um tecido feito de signos, o artefato-filme, projeção luminosa na tela da sala escura. Ao dispor seus materiais como peças de um texto, tirando o espectador da "passividade de um olho indiferente"[347] e forçando-o a uma atividade produtora de sentido,

[346] NICHOLS, 1991: 60.
[347] OMAR, 1988: 7.

Omar partilha com ele os dilemas epistemológicos, éticos e estéticos da representação.

> O modo reflexivo enfatiza a dúvida epistemológica. Sublinha a intervenção deformante do dispositivo cinematográfico no processo de representação. O saber é não apenas localizado, mas ele mesmo sujeito a questionamento. O saber é super-situado, colocado ... em relação com questões fundamentais sobre a natureza do mundo, a estrutura e a função da linguagem, a autenticidade do som e da imagem documentais, as dificuldades da verificação e o estatuto da evidência empírica na cultura ocidental.[348]

Se alguns documentários auto-reflexivos recentes enfatizam o caráter textual do filme, de modo a que o texto se sobreponha ao objeto da representação, impondo-se como *mediação* em lugar de *transparência*, em 1972 *Congo* já dissolvia o objeto no texto, pulverizando-o ao invés de representá-lo. A platéia permanece em pura presença do texto, do discurso fílmico que não se quer veículo de comunicação de uma experiência acontecida alhures entre o cineasta e seu objeto, mas que é, em si mesmo, a experiência fílmica localizada, em tempo presente, irredutível, na sala de cinema. "Em realidade, esta linguagem não quer perder a sua opacidade, ela oferece obstáculos e resistência à compreensão e à interpretação: ceder completamente às investidas do representante seria, para ela, negar-se".[349] A frustração do espectador é um dado intencional de *Congo*, uma tática para descentrá-lo da posição de consumidor passivo de significados prontos e acabados. Em *Congo*, a sonegação da representação não é um recurso reflexivo meramente agressivo, mas um questionamento dos limites e das possibilidades da própria representação. Sonegação, aliás, que permanece implícita, convidando o espectador a seguir as pistas fornecidas pelo filme para construir o objeto

---

[348] NICHOLS, 1988: 61.

[349] BERNARDET, 1985: 97. A acurada análise que Bernardet faz de *Congo*, contendo a transcrição de diversos letreiros do filme, nos serviu como referência essencial.

que não é fornecido gratuitamente para seu deleite. Se o convite é aceito, a dimensão agressiva se minimiza, em benefício da experiência lúdica e didática. *Congo* se inscreve na perspectiva vertoviana inaugurada com *O Homem da Câmera*, para radicalizá-la. A mesma profusão de imagens, desafiando a leitura no ritmo normal de projeção, a mesma repetição, fragmentação e descontinuidade, a mesma montagem disruptiva-associativa, a mesma intenção pedagógica traduzida em relações audiovisuais complexas. *Congo* alinha-se a um cinema desconstrutivo, que procura "percorrer o caminho que leva até à linguagem",[350] ao invés de pretender atingi-la instantaneamente através dos sortilégios da imagem analógica.

Arthur Omar trabalha suas imagens visuais e sonoras não como réplicas do real, mas como matérias de expressão cuja integridade não é poupada, mas violada, esgarçada, dilacerada para proporcionar novas possibilidades significantes. Em *Tesouro da Juventude* (1977), no lugar de manter a platéia em estado de ilusão referencial, Omar violenta o princípio mais elementar desta ilusão: a base material da imagem fotográfica. O filme é composto de imagens preexistentes, "planos contratipados em branco e preto, reenquadrados em truca, alto contraste, intensa granulação. Retirados de documentários etnográficos feitos pelo mundo afora, colhidos meio ao acaso".[351] Imagens de avalanches, lagartos, multidão vibrando em um estádio, mongóis em cavalgada no deserto, árabes em luta corporal, caveiras, que são ampliadas e super-contrastadas, expondo sua estrutura granular. O que se impõe à percepção é uma pulsação permanente, corrompendo a pureza do laço indicial que liga a imagem a seu referente. Ao minar a estrutura icônica da imagem, a representação fica mais uma vez suspensa; só que agora não subjugada à trama de significações, como vimos em *Congo*, mas subjugada à

---

[350] OMAR, 1978: 18.
[351] OMAR, 1980: 42.

materialidade microfísica da imagem. A desconstrução das convenções narrativas em *Tesouro da Juventude* passa, então, pela subversão da iconicidade. O princípio que rege o filme é o de reduzir as mais discrepantes imagens ao seu denominador comum, pois só o que elas têm em comum é o que decorre de sua natureza cinematográfica, de terem sido captadas em câmera de cinema e estarem sendo projetadas luminosamente em uma tela: sua pulsação granular.

> Este filme reduz cada coisa registrada no mundo real, cada coisa diferente e particular em termos de substância compositiva, a um mesmo tipo de ser, totalmente diverso daquele que produziu a imagem, pois é agora um ser feito de uma matéria que só existe no interior do filme e por causa do filme: um ser feito de grãozinhos.[352]

O espectador é novamente frustrado em sua fome de espetáculo. Aqui, a tela não é a superfície plana bidimensional que se nega, em nome de uma ilusão de acesso transparente a um mundo imaginário. Ela volta a se fazer opaca, é assumida como o lugar mesmo onde assistiremos a decomposição da base física da imagem fotográfica, experiência raríssima, nunca praticada pelo modo de representação hegemônico, porque encerra o seu segredo mais íntimo.[353] Por vezes, um arremedo de narrativa parece se esboçar: duas breves irrupções de uma voz *off*,[354] trechos de dois dos mais célebres filmes de Méliès,[355] um deles acompanhado de um fragmento de radionovela, interrompido no auge do suspense. Promessas vãs, que só fazem

---

[352] Idem: 43.

[353] O personagem de *Blow-up* (Michelangelo Antonioni, 1967) já havia mostrado a ilusão que encerra esta composição granular do fotograma: quanto mais "perto do real" queremos chegar, pela ampliação desmesurada da imagem fotográfica, mais o objeto se dissolve aos nossos olhos, deixando no seu lugar uma multidão de grãozinhos assignificantes que abole toda figuração.

[354] "O que é a harmonia? Segundo Mussolini, a harmonia é harmonia, a cacofonia é un'altra cosa" / "Onde começa o desejo? O desejo não tem começo".

[355] *Voyage dans la Lune* (1902) e *L'Homme à la Tête de Caouthchouc* (1901). Omar presta, deste modo, sua homenagem ao primeiro artista da trucagem cinematográfica, ilusionista convicto que subordinava livremente a integridade da imagem aos caprichos do espetáculo.

acentuar o apetite diegético do espectador, para logo devolvê-lo a esta sensação de pura fruição audiovisual, no limite entre o figurativo e o abstrato.

O que está em jogo aqui não é apenas o deslocamento do plano referencial para o plano representacional, comum a tantos documentários auto-reflexivos que colocam mais ênfase na forma como se fala do mundo histórico do que naquilo que é mostrado e dito sobre ele. *Tesouro da Juventude* bloqueia a narratividade, não estabelece conexões referenciais nem tece comentários sobre o mundo histórico - brinca com esta indizibilidade já no letreiro que se segue ao título, anunciando um "tema" que, de tão pretensioso, tende ironicamente à anulação: "um filme sobre tudo o que existe e muitas outras coisas". A proposta deste filme é a de retrabalhar a imagem, fazer dela uma estrutura formal quase dissoluta, revelada assim como evidente mediação entre um objeto fenomenal supostamente representado e o espectador de cinema, que precisa esforçar-se para recompor o significado mais elementar, a denotação ameaçada de perder-se na pura vibração luminosa. Trata-se de um método original de questionar o realismo e o caráter documental da imagem fotográfica, apontando para a distância incomensurável que existe entre a experiência empírica e a experiência cinematográfica. De fato, chegar mais perto da imagem cinematográfica causa o efeito oposto àquele que sentimos quanto nos aproximamos de um objeto fenomenal. Ao invés de termos acesso a seus aspectos epidérmicos, sua textura, vamos progressivamente perdendo o contato ilusório que mantinhamos com ele; a referência se perde e o que resta é a falsa textura da imagem sobre a tela. Ao ampliarmos e contrastarmos as imagens, o efeito perceptivo para o espectador de cinema é semelhante: o padrão granular que as une é mais forte do que a figuração que as separa; logo, a sua dimensão

ontológica - sustentação do mito de uma "essência realista" - necessariamente se esvazia.

A pesquisa desconstrutiva desenvolvida por Arthur Omar nos anos setenta baseava-se em uma quebra das expectativas de consumo do espetáculo cinematográfico, minimizando a tensão entre filme e objeto e maximizando a tensão entre filme e espectador, de modo a intensificar a experiência que se processa na sala de projeção. Em *Congo*, a desconstrução narrativa é obtida através de uma relação inusitada entre o que é mostrado e o que é sonegado, ou seja, o que está em jogo é o tipo de imagem, sua relação com o hipotético tema e sua forma de organização significante. Em *Tesouro da Juventude*, trata-se da desestruturação física da própria imagem, acentuada pelo uso de efeitos como a repetição circular de planos, a alteração do movimento normal e a estroboscopia. Em *Vocês* (1979), alguns destes mesmos efeitos servem a uma outra tática desconstrutiva: desestabilizar a nossa percepção da imagem. Diferente forma de sonegação, que desce às bases fisiológicas do sistema visual do espectador para subverter a sua relação padronizada com o dispositivo cinematográfico.

Em *Vocês*, a relação excepcional entre filme e platéia já se anuncia a partir do título interpelativo, sublinhando a condição de separação entre duas instâncias, que o cinema-espetáculo procura ilusoriamente integrar. Intercaladamente aos letreiros de apresentação, surgem imagens de um olho humano que ocupa toda a tela: olho que mira fixo, que se move procurando e que se fecha. Variação de comportamento ocular que sugere reações diferenciadas aos estímulos visuais. A cada aparição do olho, a música é interrompida por um ruído de vidros e objetos que se quebram, conotando risco, acidente, instabilidade, anunciando o que virá. O filme nos mostra imagens de um homem portando uma falsa metralhadora, atirando

repetidamente, em várias direções, contra alvos não identificados; erguendo a "arma" em sinal de vitória; olhando fixo para a câmera; um cano que "cospe" fogo; faiscas giratórias. Mas, a marca fundamental destas imagens é a forma como foram filmadas: iluminação estroboscópica, no lugar de fontes estáveis de luz. O efeito obtido é uma cintilação, em diferentes freqüências, que provoca no espectador uma permanente excitação sensorial. O antiilusionismo deste filme atinge a infra-estrutura da impressão de realidade no cinema, aquilo que essencialmente deve passar desapercebido - as condições materiais de projeção luminosa da imagem e o seu regime perceptivo. *Vocês* parece retomar certos princípios do "cinema-olho", bem como algumas de suas técnicas, para aprofundar seus efeitos. A separação entre as condições da percepção humana e as virtualidades do cinema tornam-se gritantes, agridem a visão e impossibilitam uma contemplação passiva e relaxada.

Sabemos que o dispositivo cinematográfico baseia-se em uma "ilusão perfeita", pois nossa percepção do movimento aparente produzido pela projeção sucessiva de imagens fixas é semelhante à percepção do movimento em situação real.[356] Esta ilusão foi conquistada através de sucessivos aperfeiçoamentos ótico-mecânicos nos aparelhos de filmagem e projeção. Um dos principais fenômenos que teve que ser contornado foi o da cintilação, característico das emissões periódicas de luz a baixa freqüência, como nos filmes mudos que eram projetados à razão de 16 fotogramas por segundo expostos uma única vez. O procedimento de expor três vezes cada quadro, reduzindo sensivelmente a duração de cada emissão luminosa que é intercalada com um período de obscuridade, proporcionou a sensação de

[356] AUMONT, 1990: 49-52.

uma luz contínua e mascarou o desagradável efeito da cintilação.[357] Com isto, a instituição cinematográfica conquistou uma condição de conforto visual que suprimia mais uma barreira ao centramento do espectador e à sua "viagem imóvel".

Ao restaurar a cintilação, Omar desvela a artificialidade dos "aparelhos de base" do cinema e o caráter descontínuo da imagem fílmica - descontinuidade que a instituição aprendeu tão bem a ocultar e que consiste em um dos pilares mais fundamentais do ilusionismo cinematográfico. *Vocês* promove uma dupla sabotagem ao "mergulho diegético" do espectador. Por um lado, a narrativa sempre prometida não se desdobra, não surge o conflito dramático capaz de catalisar os mecanismos de projeção e identificação que caracterizam o regime espectatorial da ficção cinematográfica. Não há enredo, não surge um antagonista, a luta do "herói" mostra-se vazia - a menos que se trate de uma luta contra o próprio espectador. Esta é a hipótese que se afigura mais provável, porque à "descontinuidade" narrativa (que é antes uma descontinuação), soma-se a descontinuidade perceptiva de uma imagem que não para de pulsar, estimulando um movimento intermitente da pupila. Ao simular uma desregulagem do funcionamento padrão da projeção cinematográfica, Omar subverte o pacto que dá lugar à ilusão consentida do espectador. Não há mais lugar para a suspensão de incredulidade, para a renúncia à prova de realidade que o espectador costuma conceder ao filme como condição de fruir o mundo imaginário que lhe é proposto.

Toda a obra de Arthur Omar pode ser considerada auto-reflexiva, mas os filmes a que nos referimos estão marcados por uma radicalidade incomum para o lugar e a época em que foram realizados. Naquele contexto,

---

[357] Com a elevação de velocidade de projeção, exigência da reprodução sonora, e a consequente reprodução de 24 fotogramas por segundo, o obturador do projetor expõe apenas duas vezes cada fotograma, o suficiente para mascarar o efeito de cintilação. Ver AUMONT, 1990: 35-36.

o documentário era o gênero hegemônico no curta-metragem e reivindicava implicitamente seu alinhamento aos discursos de sobriedade. Omar levantava-se contra o "desperdício formal" que constatava nos filmes da "posição clássica progressista, com seu modelo inconsciente de documentário", bem como nos da "vanguarda experimental".[358] Não considerava-se o proponente de um novo modelo, mas encarava seu trabalho como "um ponto fora do perímetro".[359] O olhar crítico que lançava sobre o documentário não resultou em paródias, mas efetivamente em antidocumentários, filmes problematizantes das convenções usadas sem maiores questionamentos em certos filmes etnográficos sobre as "raízes nacionais" (*Congo*), em montagens de materiais de arquivo (*Tesouro da Juventude*) e em filmes engajados, com mensagens políticas explícitas (*Vocês*). Os conceitos propostos pelos formalistas russos e que se consubstanciavam no cinema de Vertov reaparecem, por outro viés, na obra de Omar. Seus filmes são de consumo difícil, agridem expectativas e exigem do espectador uma relação ativa de decifração, sem concessões aos códigos do cinema-espetáculo. Platéias que eventualmente esperassem, como de hábito no documentarismo da época, um "reflexo da realidade", deparavam-se com propostas desconcertantes que refletiam, isto sim, as condições de produção significante no campo do cinema. Esta auto-referencialidade jogava freqüentemente com o efeito de *ostranenie*, criando justaposições inesperadas que faziam o familiar parecer estranho, por efeitos de montagem e pelo uso anticonvencional de sons analógicos e sintetizados. Outro conceito que reencontramos na obra de Omar, e que toma as formas mais variadas nos filmes comentados acima, é o de exibição dos artifícios com os quais a obra se organiza, acentuando o caráter não-natural das imagens sonoras e visuais. Todas estas práticas

---

[358] OMAR, 1978: 8.

[359] Idem: 9, referindo-se a *Congo*.

convergiam para o projeto global de "regrar metodicamente o trabalho de desarticulação da linguagem do documentário".[360]

As propostas desconstrutivas de Arthur Omar dificilmente podem ser interpretadas fora do horizonte historicamente constituído pela tradição do documentário. Longe de se esgotar no formalismo, consideramos sua obra intimamente vinculada às questões e aos compromissos sociais, epistemológicos e estéticos que norteiam a prática do documentário desde os primeiros tempos, de certo modo retomando a linha da cine-escritura; instaurada por Vertov. Sua opção nos parece ter sido a de complexificar o trabalho no campo da linguagem em um domínio que vinha se mostrando formalmente pouco inovador. Os textos e filmes de Omar demonstram uma preocupação constante com as ressonâncias do cinema no plano político e cultural, muito embora ele pareça privilegiar as ressonâncias no microcosmos mais restrito da comunidade audiovisual, talvez numa intenção vertoviana de fazer "filmes que produzam filmes".

> Assim, um filme documentário, ao escolher seu objeto, é responsável pelo modo com que esse objeto poderá agir sobre a cultura, isto é, como este objeto poderá se transformar em meio de produção para outras obras. Toda obra é a transformação de outras obras, que se inscrevem anonimamente no seu corpo, é uma leitura de outras obras, e, ao mesmo tempo, dá a sua novidade como leitura para que outras obras se ramifiquem.[361]

Esta dimensão deliberadamente intertextual da produção cinematográfica tornou-se mais densa, no Brasil, a partir da segunda metade dos anos oitenta, mas suas manifestações vem se dando em uma chave bem distinta da que vimos com Omar. De modo geral, o experimentalismo se dissemina, mas acomoda-se no plano das soluções formais e narrativas. A

---

[360] OMAR, 1978: 8.

[361] Idem: 17.

pesquisa da linguagem perde em radicalidade, sendo substituída por uma maior criatividade dentro do marco do cinema-espetáculo. Não se busca mais o confronto com a platéia, mas sua cooptação. O próprio cinema é um tema recorrente e a paródia torna-se um recurso freqüente. Exemplos significativos podem ser encontrados na obra de Jorge Furtado, cineasta que após realizar três curta-metragens de ficção se dedicou a uma modalidade não convencional de documentário, exercitada em três filmes bastante originais.

O primeiro deles é o aclamado *Ilha das Flores* (1989). Até a penúltima seqüência o filme estrutura-se como um documentário educativo, o modo expositivo de representação na sua forma canônica - uma voz *off* masculina acompanhada de imagens rigorosamente ilustrativas que conjugam técnicas mistas de filmagem ao vivo, fotos, gravuras, filmes de época e animação. O comentário desfia uma trama aparentemente infindável de associações entre os mais diversos fenômenos, como se tudo o que existisse estivesse logicamente concatenado. No meio desta rede de causalidades destaca-se o tomate, "personagem" que acompanharemos a partir de sua colheita. O tom irônico do comentário acentua o didatismo de sucessivas e remissivas definições,[362] provocando um efeito cômico. Logo nos primeiros minutos, o espectador se dá conta de que assiste a uma paródia de um gênero cinematográfico que esbanja conhecimentos inúteis através de tautologias e truismos. A uma certa altura, as coisas começam a se complicar. A definição de dinheiro leva à citação de Cristo, associado a *judeu*, dando lugar a mais uma definição: "os judeus possuem o telencéfalo altamente desenvolvido e o polegar opositor. São, portanto, seres humanos". No lugar das imagens

[362] Por exemplo: "os *seres humanos* são animais mamíferos, bípedes, que se distinguem dos outros mamíferos, como a baleia, ou bípedes, como a galinha, principalmente por duas características: o telencéfalo altamente desenvolvido e o polegar opositor"; ou então, "*lixo* é tudo aquilo que é produzido pelos seres humanos, numa conjugação de esforços do telencéfalo altamente desenvolvido com o polegar opositor, e que, segundo o julgamento de um determinado ser humano, não tem condições de virar molho".

anódinas que lembram antigos livros escolares, um filme de época nos mostra judeus esquálidos sendo conduzidos como gado por oficiais nazistas e sendo jogados como lixo em uma enorme vala comum. Mas o efeito da ironia macabra é rapidamente superado por novas definições amenas, acompanhadas de animações graciosas. Assim, através de uma rede feita de conceitos e figuras, acompanhamos um argumento difuso e aparentemente inconseqüente sobre o mundo... até a seqüência final, que nos leva à Ilha das Flores, um vazadouro de lixo onde famílias miseráveis fazem fila para que, depois que os porcos terminem de se alimentar dos detritos, possam entrar em grupos de dez e recolher as sobras em períodos de cinco minutos.

Os quadros de referência se chocam, o estilo muda, o tom do comentário se adensa. E o espectador, desarmado, é pego de surpresa. Da comédia, passamos ao drama; da paródia do documentário, ao documentário propriamente dito. Se a ironia continua, é como veículo de um humor negro que verbaliza o paradoxo insuportável: "o que coloca os seres humanos da Ilha das Flores depois dos porcos na prioridade de escolha de alimentos é o fato de não terem dinheiro nem dono". Quando a cerca se abre, vemos os miseráveis se atropelando para melhor aproveitar os cinco minutos que lhes cabem, mulheres e crianças catando lixo, imagens filmadas com superteleobjetiva em câmera lenta. O impacto só não é maior porque o lixo da Ilha das Flores é estetizado, resultado da adesão deliberada de Furtado aos códigos e às técnicas do cinema-espetáculo.[363] Mas, nem por isso a seqüência final de *Ilha das Flores* deixa de se inscrever na mais pura tradição do documentário: temos ali o argumento sobre o mundo, a imagem-documento,

---

[363] "Com uma lente 200, filmando a 60 quadros por segundo, até o lixo fica bonito. Qualquer coisa. A gente vê um mendigo desdentado no meio do lixo e diz: "que lindo". A lente faz isso, e o final de *Ilha das Flores* é exatamente isso. Os mendigos, uma tele, uma trilha de fundo, e filmando em *slow motion*. Mas é necessário saber disso. Se a gente for filmar a mesma coisa com uma lente 32, velocidade normal e sem trilha, a gente não vai emocionar ninguém". FURTADO, 1992: 37.

a finalidade social, o esquema particular-geral e até mesmo o humanismo griersoniano. Sim, porque do mesmo modo que na tradição inglesa, a explicação da injustiça social não passa pelas contradições de classe, mas pelos valores liberais; e a exibição descarnada da miséria cede lugar à elegância formal. A imagem dos catadores de lixo poetizados pela técnica é associada pelo comentário à idéia de liberdade: "o ser humano se diferencia dos outros animais pelo telencéfalo altamente desenvolvido, pelo polegar opositor e por ser livre. Livre é o estado daquele que tem liberdade". E finaliza, romanticamente, com as palavras de Cecília Meireles: "liberdade é uma palavra que o sonho humano alimenta, que não há ninguém que explique e ninguém que não entenda". Nos letreiros finais, o filme procura minimizar uma impressão de relação ambígua com a tradição do documentário, ao usar insistentemente a palavra *verdade*.[364] Fecha, assim, o ciclo inaugurado com os letreiros de abertura: "este não é um filme de ficção / existe um lugar chamado Ilha das Flores / Deus não existe". A recusa em alinhar-se aos discursos de sobriedade é apenas formal ou estilística - a fantasia é um recurso retórico para atrair o espectador e as locações podem não ser exatas, mas é preciso deixar bem claro que a Ilha das Flores existe, a miséria não é metafórica e a verdade é o valor que se impõe no horizonte do filme.

A principal característica auto-reflexiva de *Ilha das Flores* está contida na paródia do documentário expositivo, ao longo de toda a sua primeira parte. Paródia que não tem como objetivo produzir o distanciamento crítico do espectador. Ao contrário, está a serviço de uma estratégia narrativa que visa estabelecer a empatia através do humor, para melhor desferir o golpe da

[364] "Este filme na verdade foi feito por..." / "na verdade, a maior parte das locações foi rodada na Ilha dos Marinheiros, a dois quilômetros da Ilha das Flores" / "os temas musicais na verdade foram extraídos de "O Guarani" de Carlos Gomes" / ... / "o resto é verdade".

seqüência final, como se pode depreender das palavras do próprio autor: "Para convencer o público a participar de uma viagem por dentro de uma realidade horrível, eu precisava enganá-lo. Primeiro, tinha que seduzi-lo e depois dar a porrada".[365] Não se trata de exagerar as convenções do documentário visando diretamente a criação da dúvida epistemológica e a crítica a um quadro argumentativo que parece querer destilar o conhecimento universal. Furtado assimila este quadro e exagera seu estereótipo para atingir outros objetivos, aliás muito afinados com a tradição do documentário. De resto, é preciso atentar para o fato de que o componente crítico da paródia quase sempre se faz acompanhar de um elemento que lhe é antagônico, pois "um bom ou um grande parodista tem que nutrir uma certa simpatia secreta pelo original".[366] Conscientemente ou não – pouco importa – a estratégia retórica de *Ilha das Flores* coloca em primeiro plano a artificialidade do discurso cinematográfico e a natureza convencional da representação. Evidencia-se como uma construção, "resultado de um trabalho completamente racional".[367] Ainda que os objetivos não pareçam ser da ordem da problematização do modelo clássico do documentário, mas antes de sua apropriação em outro registro discursivo, em *Ilha das Flores* a paródia e a ironia têm o efeito de questionar a representação e desvelar a arbitrariedade das convenções cinematográficas empregadas na construção de um argumento.

Para seu filme seguinte, *Esta Não é a Sua Vida* (1991) Furtado formulou a seguinte sinopse: "Um documentário sobre uma pessoa comum, escolhida por acaso em um bairro de Porto Alegre. É um audiovisual sobre a importância de qualquer ser humano, normalmente esquecido quando se fala

---

[365] FURTADO, 1992: 63.
[366] JAMESON, 1994: 28.
[367] FURTADO, 1992, 63.

em humanidade".[368] Ao longo do filme, Noemi, a pessoa comum, narra os principais fatos de sua vida, desde a infância, passando pelos namoros e casamento, até sua pacata vida atual. Alguns destes episódios são reencenados por ela mesma. Antes que Noemi se apresente, vemos sucessivos fragmentos de bocas, olhos e ouvidos girando no espaço negro, em telas de vídeo cobertas com máscaras irregulares, enquanto ouvimos um comentário em voz *off*: "eu não sei quem você é / eu não tenho como saber quem você é / eu nunca saberei quem você é / você está em sua casa, vendo TV / o seu anonimato é a sua segurança / não se preocupe / esta não é a sua vida". Com esta seqüência, que reitera o próprio título do filme, o realizador preserva o espectador no seu anonimato.[369] Além disso, a interpelação direta surte um efeito de distanciamento que compromete o ilusionismo, ao enfatizar que na experiência do cinema estão em jogo instâncias irredutíveis: o espaço da sala, o espaço pró-fílmico e o texto fílmico, como mediação. É o efeito de "janela transparente para o mundo" que se quebra, acentuado pela exibição de telas giratórias. Imagens inusitadas, que criam um tipo de expectativa distinta daquela que o documentário usualmente produz, e que descentram o espectador de sua posição convencional. A perspectiva auto-reflexiva do filme volta a se afirmar na caracterização negativa da personagem que está por vir. Um sucessão de *travellings* mostra diversas pessoas em tarefas cotidianas, olhando a câmera que passa por elas, enquanto o comentário as identifica pelo que *não* são: "este homem não come vidro ... na última quarta-feira, esta mulher não deu à luz a sêxtuplos ... esta senhora não matou a mãe e o pai a golpes de machado". Nenhum feito notável, nada que justifique a participação em documentários como *Só* (José Carone, 1980), sobre um homem que, entre

---

[368] Idem: 101.

[369] "...faço uma referência ao estado de cinema, dizendo que não sei quem está vendo o filme, que não posso saber quem ele é, e, portanto, ele, o espectador está protegido. A vida a ser mostrada não é a dele, espectador, mas de uma outra pessoa". FURTADO, 1992: 74.

outras atrações, come vidro em praça pública para ganhar o pão; *Happy Mother's Day* (Richard Leacock, 1965), sobre uma mulher que deu à luz a quíntuplos; ou *Moi, Pierre Rivière...* (René Allio, 1976), sobre um rapaz que assassinou brutalmente a família.

Se o advento do som sincrônico veio permitir, através das variações formais do modo interativo, uma expressão direta dos "atores sociais", estes freqüentemente continuam a ser convocados a participar de documentários por suas qualidades excepcionais (seja como especialistas em um assunto, seja como personalidades notáveis) ou, ao contrário, para figurar como indivíduo típico que será objeto de uma generalização capaz de demonstrar a posição do cineasta sobre o mundo histórico.

Em seu ensaio sobre a auto-reflexividade, Ray Ruby comenta que a preocupação com a forma e a estrutura não costuma prevalecer nos documentários: "Não conheço nenhum documentarista que deliberadamente escolha assuntos desinteressantes e triviais para poder concentrar-se no significado dos elementos formais e estruturais no documentário".[370] *Esta Não é a Sua Vida* é um filme deliberadamente voltado para a abordagem de uma vida banal, com a finalidade de demonstrar que "qualquer vida é interessante".[371] Ainda que o objetivo principal não tenha sido exatamente o de "concentrar-se no significado dos elementos formais e estruturais", a escolha de uma pessoa comum como personagem do filme já faz dele um objeto excêntrico na tradição do documentário. De *Nanook of the North* aos teledocumentários dramatizados contemporâneos, o gênero tem demonstrado uma irresistível tendência ao herói (Flaherty/Leacock) ou à vítima (Grierson/Ivens). Neste sentido, o simples fato de fazer de uma pessoa

---

[370] RUBY, 1977. In: ROSENTHAL (org.), 1988: 76.

[371] "O filme tenta mostrar que o que impede que todos percebam como cada um de nós é interessante é justamente o nosso anonimato. Removidos do anonimato, podemos mostrar, qualquer um de nós, como somos únicos, mesmo sendo tão iguais". FURTADO, 1992: 74.

comum a protagonista já coloca *Esta Não é a Sua Vida* na contracorrente temática do documentário.

A dimensão auto-reflexiva do filme desdobra-se na apresentação do método aleatório de escolha da personagem, partilhando com o espectador aspectos que os documentaristas costumam ocultar, mas que ao serem revelados reforçam a consciência da cadeia *produtor-processo-produto*. Chegamos a Noemi através de imagens de roletas, rodas de quermesse e sorteio lotérico. E a sua abordagem pela equipe - "você já apareceu na televisão?", pergunta uma voz fora de quadro – é uma reafirmação da proposta auto-reflexiva. É claro que a opção por uma "personagem qualquer" não é nenhuma novidade artística - pessoas comuns são protagonistas de inúmeros romances modernistas. Se esta opção é rara no documentário, isso vem por um lado confirmar a resistência do documentarismo em incorporar as conquistas estéticas da modernidade. Por outro, consiste em mais uma tentativa de fazer face à tradicional dificuldade do documentário, identificada nos anos trinta por Paul Rotha, de "representar o ser humano na tela". Furtado não trabalha com o "tipo"; nem se acomoda ao sistema particular-geral do documentário clássico[372]; ao contrário, procura estabelecer relação direta com uma pessoa, independentemente de estatísticas, cifras ou conceitos.

Esta Não é a Sua Vida mantém uma relação ambígua com as convenções do modo interativo. Ora apropria-se delas para estruturar o *portrait* da personagem, de modo convencional; ora as exibe, como *Chronique d'un Été* e tantos outros filmes que desvelam seu processo de filmagem. O depoimento de Noemi sobre seu contato com a equipe de Furtado é um

---

[372] O sistema particular/geral, em que um "ator social" fornece matéria-prima para uma generalização produzida pelo filme, é um recurso retórico recorrente do documentário, desde Grierson. Em *Cineastas e Imagens do Povo*, Jean Claude Bernardet aborda a aplicação deste sistema, bem como a construção do *tipo sociológico*, em filmes brasileiros dos anos sessenta.

momento especialmente revelador.[373] O filme funciona como um espelho em que Noemi se desdobra, sendo ao mesmo tempo ela e seu relato - a verbalização de sua memória e a reencenação de momentos da infância. A transformação por que passa esta "pessoa comum" decorre da experiência ímpar de "ser o filme", aquela característica do cinema direto apontada por Comolli, que pode, eventualmente, levar a uma verdadeira metamorfose. Como o "princípio de perversão" do direto não é aqui explorado em toda a sua potencialidade, Noemi apenas vislumbra a metamorfose: "...parecia que eu, que eu nasci de novo, que eu tenho que começar a minha vida de novo, que eu vou começar a minha vida assim como eu quero um dia. Se Deus quiser".

Esta Não é a Sua Vida possui várias das características que Ruby identifica nos trabalhos auto-reflexivos dos cineastas etnógrafos - a participação da equipe na documentação/transformação dos eventos, a invasão da privacidade, o conflito objetividade *versus* subjetividade, as implicações ideológicas do documentário e a responsabilidade do realizador frente ao espectador.

É em *A Matadeira* (1994) que Jorge Furtado assume mais explicitamente a linha auto-reflexiva. O filme aborda o episódio histórico do massacre de Canudos, através de uma colagem paródica de gêneros e estilos audiovisuais, intercalando estas "citações" com uma interpretação poética do evento. A demonstração da parcialidade das diversas versões que procuram explicar a guerra resulta em uma estrutura fílmica multifacetada. Cada versão recebe um tratamento formal diferenciado, facilmente reconhecível pelos estereótipos utilizados. A interpretação poética organiza-se em torno da personagem-título, a Matadeira, enorme canhão que as forças armadas

[373] "Com esses poucos dias que eu tou conversando com vocês, umas pessoas estranhas e tudo, que me procuraram a minha casa, parece assim que, que eu saí assim de um mundo pro outro..."

republicanas importaram da Inglaterra para desferir o golpe de misericórdia no arraial de Canudos. Em oito das treze seqüências que compõem o filme, acompanhamos a trajetória do canhão, desde sua apresentação à tropa por um oficial inglês até o ataque final aos fiéis de Antônio Conselheiro. Paralelamente, uma voz *off* masculina lê uma passagem de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, sobre as dificuldades de transporte do pesado canhão; outra voz, feminina, lê trechos de um poema de Kurt Vonnegut, alusivo a uma "grande máquina" mortífera. A unidade estilística destas seqüências alegóricas de época é perturbada, nos dois momentos mais dramáticos do filme, pela inserção de imagens de crianças ensangüentadas nas ruas de uma metrópole contemporânea e de crianças sendo "perseguidas" nas vielas de uma favela por uma câmera nervosa.

Maior descontinuidade, no entanto, é provocada pelas seqüências paródicas que fazem contraponto à viagem da Matadeira. Os únicos aspectos comuns que as conectam são a interpretação pelo mesmo ator e a referência a Canudos; tudo mais as difere totalmente. A primeira delas apresenta uma interpretação sócio-econômica da guerra, através do "falso depoimento" de um especialista. O cenário é uma alegoria minimalista composta de pilhas de livros encadernados, conotando erudição. A didática explicação é ilustrada por uma animação com bonecos de barro tipicamente nordestinos. A prosódia e a entonação do ator são exageradamente falsos, denunciando uma clara intenção paródica dos documentários que recorrem a uma autoridade profissional ou acadêmica para suprir o filme de determinadas informações, acompanhadas de sua chancela.[374] A segunda paródia tem como alvo os documentários de montagem que utilizam-se de

---

[374] No modelo sociológico do documentário, Bernardet denomina esta figura de "locutor auxiliar", pela função complementar que desempenha no sistema de informação dos filmes. BERNARDET, 1985: 20-21.

"documentos históricos" - filmes, fotos e páginas de jornais de época. Novamente com uma impostação exagerada, o ator representa um inflamado discurso de Prudente de Moraes defendendo os ideais da República contra a "caudilhagem monárquica". As primeiras imagens são fotografias, seguidas de filme preto e branco, ambos falsamente "corroídos pelo tempo", apresentando irregularidades, manchas e véus. O sincronismo irregular e os cortes bruscos conotam a "autenticidade" destas imagens obviamente fabricadas. O discurso termina a cores. A abertura com o brasão da República e um hino cívico ao fundo conferem uma moldura oficial à seqüência. Gravuras de batalhas no estilo dos livros escolares e fotografias de uma multidão de flagelados formam um contraponto irônico ao discurso político presidencial. A terceira ocorrência paródica mostra um falso depoimento do tipo "o povo fala", característico dos documentários do modo interativo, que a televisão diariamente apresenta em uma versão padronizada - o *talking-head*. A seqüência consiste em um plano único, câmera na mão, imagem tremida, som irregular e perturbado pelo ruído de fundo. O ator, agora, faz o papel de um sertanejo, que justifica Canudos na base de seus interesses mais imediatos: o acesso a um pedaço de terra para que suas cabras possam pastar.

Mais irregular, a versão que representa a tentativa de explicar Canudos a partir dos desvios de personalidade de Antônio Conselheiro é composta de duas partes. Na primeira, um falso "filme de família", em preto e branco, tremido e granulado, mostra o casamento de Antônio e Brasilina. Na segunda, sobre um cenário exageradamente artificial, temos uma representação em estilo melodramático da cena em que Antônio mata a própria mãe, vestida de homem, acreditando ter alvejado o suposto amante da esposa. O melodrama se transforma em comédia pastelão quando, ao abrir o armário, Antônio descobre um homem nu. Desesperado, agarra um

crucifixo e abandona a casa. O texto de locução, em tom estereotipado que lembra uma dublagem de filme infantil, comenta mais esta vertente interpretativa, negando-lhe mais uma vez o poder de explicar o fenômeno Canudos.[375] Por fim, o próprio Conselheiro é representado, em sua pregação messiânica e apocalíptica, empunhando um cajado coberto de fitas e medalhas. Ao fundo, colunas de monitores de vídeo exibem imagens do céu. A montagem, exageradamente fragmentária - marcada por *jump cuts*, como em um videoclip – associa o Conselheiro a um "pastor eletrônico" contemporâneo.

O filme permanentemente se mimetiza com os discursos que parodia, fragmentando-se em um caleidoscópio de convenções bem definidas que escancaram seus artifícios retóricos. As caracterizações exageradas do ator Pedro Cardoso e as marcas estilísticas super enfatizadas imprimem um tom irônico a esta colagem de modos de representação. Diante de uma narrativa camaleônica, o espectador é a todo tempo descentrado e convocado a assumir uma outra perspectiva - perspectiva sempre crítica, porque o sarcasmo não propicia a adesão, mas antes uma interpretação distanciada.

> Os antiilusionistas exploram a mistura dos gêneros a tal ponto que o significado do trabalho passa a surgir da tensão criativa gerada por sua interação. As tensões nos forçam a refletir sobre a natureza do gênero em si, e nos tornam conscientes dos meios pelos quais a "realidade" é mediatizada através da arte.[376]

O antiilusionismo de *A Matadeira* não é função exclusiva da paródia e da ironia - recursos recorrentes do documentário auto-reflexivo. O caráter ontológico do registro fotográfico é inúmeras vezes violentado neste filme,

---

[375] "Freud afirmava que 'as religiões são neuroses coletivas e as neuroses são religiões individuais'. Há quem diga que Canudos foi consequência da "religião individual" de Conselheiro. Líder camponês marxista, homem santo, profeta estrategista militar ou doido varrido - todas as definições do Conselheio se justificam e nenhuma delas explica Canudos".

[376] STAM, 1981: 56.

onde diversas modalidades de "imagem-documento" são claramente fabricadas e postas a serviço de uma encenação. Algumas técnicas são evidenciadas, demonstrando menos uma preocupação em enganar do que em exibir ludicamente o artifício. Paralelamente ao desdobramento de pontos de vista sobre Canudos, assistimos a um metacomentário sobre o processo de construção de representações. O filme torna-se, assim, um convite para a reflexão sobre a fabricação de visões do mundo através do cinema e particularmente um questionamento sobre os índices automáticos de verdade no documentário. Ao acentuar o aspecto manipulador de suas micronarrativas, *A Matadeira* ridiculariza implicitamente todos aqueles critérios normativos que tentam estabelecer as técnicas e os métodos "mais aceitáveis e mais honestos", do ponto de vista de uma ética documentária objetivista - plano seqüência contra montagem, som direto contra dublagem ou comentário, grande angular contra teleobjetiva, velocidade normal contra alteração do movimento, câmera na mão contra plano composto, e assim por diante. O depoimento direto para a câmera, a voz hesitante e a textura da imagem "de época" são questionados em seu caráter de marcas de autenticidade e desmistificados como meras convenções naturalistas.

A univocidade e a totalização, características que pontuam toda a história do documentário, não se afirmam neste filme, que em nenhum momento procura alinhar-se aos discursos de sobriedade. Ao contrário, diversas agências de autoridade produtoras de narrativas totalizantes têm seus discursos esvaziados: a política institucional, a religião, a economia política e a psicanálise. *A Matadeira* joga deliberadamente com a ambivalência, criando no espectador um permanente estado de dúvida diante dos argumentos conflitivos e das formas com que estes argumentos se revestem. Neste sentido, o filme assume um caráter duplamente pedagógico, pelo

questionamento de uma "estética do real" e pela dúvida epistemológica que estimula em relação aos significados unívocos e absolutos. Esta perspectiva é especialmente salutar no contexto audiovisual contemporâneo, onde técnicas persuasivas são intensamente empregadas para vender produtos tão diferentes como bens de consumo, mensagens políticas ou informação jornalística. As convenções do documentário ocupam um lugar destacado neste elenco de tecnologias de persuasão. Insistir em usá-las sem questionar explicitamente os seus mecanismos de produção de sentido resulta em reforçar, junto à audiência, uma leitura ingênua de "índices de verdade" e implicitamente avalizar apropriações de um "estilo documentário", tais como as falsas enquetes da publicidade e a espontaneidade forjada do telejornalismo.

Por outro lado, é preciso salientar que a promoção indiscriminada da ambivalência pode facilmente levar a uma descrença na imagem como um instrumento capaz de intervir na arena social, onde significados são permanentemente construídos visando cooptar nossos desejos, formar nossas crenças e influir em nosso destino histórico. Ao ser colocado diante da questão da representação de um evento ocorrido um século atrás,[377] Furtado optou pelo choque de diversas versões supostamente explicativas, que terminam por anular-se. Versões que são construídas de modo irônico e autocorrosivo, parecendo demonstrar a intangibilidade do fato histórico, nossa incapacidade de fazer dele um juízo minimamente acurado, já que todas as suas representações trarão sempre a marca arbitrária da ideologia que as informa. Assumir a irreverente manipulação e a escancarada falsificação de documentos sobre o passado pode, por um lado, elevar nossa consciência sobre o caráter sempre construído de qualquer representação do

---

[377] *A Matadeira* é um dos episódios da série *Canudos*, resultado de uma encomenda feita por uma emissora de televisão européia a sete realizadores brasileiros.

mundo. Mas pode também, por outro, fortalecer a tendência, já hegemônica na esfera audiovisual em que estamos mergulhados, a equalizar todas as imagens na mesma superficialidade desreferenciada, esgarçando ainda mais os laços entre memória pública e experiência pessoal; contribuindo, enfim, para uma crescente diluição de nossa consciência histórica.

A Matadeira procura fugir deste dilema por dois caminhos. Um deles é a inserção de imagens chocantes da violência urbana contra a criança, estabelecendo através da montagem um paralelo entre o massacre de Canudos e o combate em curso no Brasil contemporâneo. Um clichê de efeito discutível, insuficientemente articulado com o conjunto do filme, mas que efetivamente vincula o episódio histórico à nossa vivência cotidiana. O outro caminho, mais elaborado, é a versão poética que abre, pontua e fecha o filme. Se a denominamos *poética* é porque sua encenação alegórica se faz acompanhar de um poema em voz *off* que interpreta Canudos como aquilo que toda guerra é, em última instância: uma máquina de produzir a morte em grande escala. Mais adequado seria denominar estas seqüências pelo que elas são do ponto de vista das convenções cinematográficas que regem a sua construção, ou seja, uma ficção. Furtado parece nos dizer que, já que nada pode garantir materialmente a verdade histórica sobre Canudos, só nos resta brincar com as múltiplas versões sobre a guerra e acrescentar a elas uma versão ficcional de cunho poético. Apesar de suas qualidades desmistificadoras, este filme "contra as tentativas de explicar as coisas de maneira simplista"[378] não chega a articular uma alternativa não simplista de acesso ao episódio Canudos.

Em *A Matadeira*, Furtado procura respostas estéticas que sejam coerentes com a sua assumida opção por um cinema-espetáculo e pelo

[378] FURTADO, 1992: 84.

domínio das técnicas narrativas capazes de consubstanciá-lo.[379] Sua fascinação pelo cinema como uma usina produtora de signos parece levá-lo a uma concepção da imagem que é mais da ordem da simulação do que da representação: imagens marcadas por sua radical arbitrariedade, que não remetem a uma experiência historicamente situada. Talvez por isto, neste filme muito mais do que nos anteriores, perde-se em um labirinto de imagens que refletem apenas outras imagens, sem qualquer peso referencial que as ancore ao mundo social e histórico. A alegoria de Canudos não se presta à proposição de verdades históricas, mas à afirmação de um humanismo difuso semelhante àquele que encontramos no final de *Ilha das Flores* e no escopo de *Esta Não é a Sua Vida* - um filme "sobre a importância de qualquer ser humano". Desta vez, um vago humanismo antibelicista que associa Canudos a todas as guerras. A inserção de imagens historicamente situadas e densamente referenciadas - fotos de corpos ensangüentados sobre o asfalto e filmes de crianças sendo perseguidas na favela - pode, então, explicar-se de modo distinto daquele que supusemos acima. Sua função não seria tanto a de estabelecer um paralelo com o presente, mas a de tentar conferir à simulação alegórica de Canudos algum peso referencial que a legitime.

Estes curtas de Jorge Furtado situam-se no quadro de uma estética pós-moderna, marcada pela profusão de referências de gêneros, pela falta de profundidade histórica e pela adoção da ironia como um viés crítico difuso, que tem como alvo privilegiado os grandes sistemas de valores políticos e morais. Neste mesmo registro, encontra-se um contingente cada vez mais numeroso de documentaristas contemporâneos que se debatem em uma "crise auto-reflexiva da representação".[380] São cineastas que permanecem no

[379] "Toda a arte é uma brincadeira, um artifício. É um truque. E este truque é feito para ser compartilhado, ele tem graça quando é dividido. Neste sentido, eu acho que o cinema que eu faço é comercial. Ele é feito para o público, para que as pessoas vejam e queiram ver". FURTADO, 1992: 30.

[380] WILLIAMS, 1993: 10.

horizonte remanescente da tradição do documentário, na medida em que garimpam seus temas no mundo histórico e realizam filmes dentro de uma lógica argumentativa, mas não demonstram o menor apreço pelas convenções do gênero. Se as utilizam, é para melhor criticá-las. Recorrem abertamente aos códigos narrativos e ao uso de atores profissionais, considerando apenas uma opção entre outras a "cena natural" e o "ator natural" - que Flaherty e Grierson consideravam definidores do documentário.

Uma perspectiva inteiramente distinta é assumida por Eduardo Coutinho, autor de *Cabra Marcado Para Morrer* (1984). Em muito pouca coisa este filme pode ser comparado a *A Matadeira*, apesar de ambos se caracterizarem pela fragmentação de fontes e materiais, pela estrutura descontínua e pela auto-referência reflexiva. Entre tantas, as diferenças fundamentais que presentemente nos interessam residem na posição frente à história e na relação entre narrativa e auto-reflexividade. *Cabra Marcado Para Morrer* é um filme que busca resgatar a sua própria história, através da retomada, por outros métodos, do trabalho interrompido dezessete anos antes, pelo golpe militar de 1964. Daí decorre a sua auto-reflexividade, que reitera-se permanentemente, desde a aparição da primeira imagem - a preparação de uma projeção dos copiões para aqueles que participaram das filmagens originárias. Exibição de equipamentos, presença dos técnicos na tela e participação direta do diretor nas cenas filmadas são conseqüências do método de trabalho, fundem-se ao processo criativo. E a diversidade de materiais (filmes de época, notícias de jornal, cenas de ficção, entrevistas...) e de técnicas (reportagem, locução em voz *off*, encenação...) não resulta em objetos paródicos nem causa a impressão de um hibridismo estilístico. São matérias e métodos que se articulam organicamente, em vista da finalidade que move todo o processo: recuperar os fragmentos materiais e imaginários

da história do filme, de cada um de seus participantes e do país. Em *Cabra Marcado Para Morrer*, o "princípio de perversão do direto" opera em toda a sua plenitude. Projetados diante do espelho em que para eles o filme se constitui, os atores revelam inapelavelmente os efeitos da história em suas vidas pessoais; e esta revelação, que surpreende e excita, surte efeitos transformadores. Elisabeth Teixeira é apenas o caso mais evidente desta metamorfose: depois de quase vinte anos, ela deixa de ser "Marta", uma clandestina, exilada de seu próprio passado, para assumir a verdadeira identidade diante da câmera. E continua se transformando ao longo do filme e como função do filme, até o discurso veemente com que se despede de Coutinho, revelando-se como uma mulher que exorcizou seus fantasmas, reconciliou-se com a sua biografia e conquistou a possibilidade de reunir-se aos filhos, espalhados pelo mundo. Antes que esta reunião se dê em algum lugar físico, é no plano do filme, seqüência após seqüência, que vemos a família se integrar.

A história, tal como se manifesta em *Cabra Marcado Para Morrer*, nada tem de abstração, conceito ou representação: "História é o que fere, o que nega o desejo e estabelece limites inexoráveis tanto para as práticas individuais quanto para as coletivas".[381] Os traços do passado individual e situado de cada personagem traduzem-se em marcas de tortura física e em mudança de identidade civil, dados que extrapolam a dimensão textual do filme para ancorá-lo no mundo social. Tanto o processo histórico - trajetórias individuais e memória coletiva - quanto o processo de produção de significados através do cinema estão profundamente enraizados no corpo de *Cabra Marcado Para Morrer.* Não há neste filme nenhum sintoma de uma "crise auto-reflexiva da representação" - falso dilema pós-moderno entre a imagem-documento como

[381] JAMESON, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca: Cornell University Press, 1981: 102.

revelação automática da verdade ou a ficção como construção arbitrária e manipuladora. Coutinho transita da ficção, o primeiro movimento que gerou o filme, para o documentário, segundo movimento que articula o conjunto dos materiais produzidos no espaço de duas décadas. Neste caso, um documentário que não pretende registrar a verdade através de uma reprodução especular do real - como na metáfora ingênua da imagem fotográfica enquanto um espelho dotado de memória. A verdade em *Cabra Marcado Para Morrer* resulta de um minucioso trabalho de montagem que nos leva imaginariamente a percorrer o país, de norte a sul, e a história, de 1964 a 1984, em seqüências não lineares. São movimentos descontínuos, onde os fragmentos de memórias individuais recolhidos vão se iluminando mutuamente. Pequenos cacos, que refletem verdades situadas, contingentes e relativas. Se de algum espelho se trata, é de um espelho partido. Estes fragmentos, que não trazem verdades automaticamente impressas, são laboriosamente agenciados em seqüências significantes. Daí resulta a verdade situada, produzida dentro do filme e em função do filme: a ofuscante versão dos derrotados pelo movimento militar e pelos aparelhos institucionais que propagaram exaustivamente a versão oficial da história.

Por seus temas, estilos e perspectivas assumidas diante da história e do cinema, *Cabra Marcado Para Morrer* e *A Matadeira* estão situados em planos incomensuráveis. Se sucintamente os aproximamos foi com o único intuito de afirmar nossa convicção de que auto-reflexividade, descontinuidade e diversidade de materiais e técnicas não encaminham necessariamente o documentário contemporâneo para um abandono niilista da produção de verdades. A consciência de que verdades não se imprimem mecanicamente em imagens não significa que o único destino destas seja o de remeterem

apenas a si mesmas, como uma coleção de signos desenraizados do mundo histórico, todos equivalentes em valor puramente simbólico.

Quanto à reflexividade, apesar do seu potencial antiilusionista, não deve ser considerada uma panacéia do documentário. Muito menos, um antídoto às contestações e abalos que sofrem os dispositivos de representação, em um contexto marcado pela velocidade e pela profusão de imagens. As estratégias auto-reflexivas podem facilmente ser empregadas como puro formalismo, transformadas em um maneirismo ou apropriadas enquanto técnicas que visam legitimar argumentos espúrios com uma aparência crítica. Exibição de aparelhos de filmagem ou de membros da equipe técnica não traduzem necessariamente problematização das condições de produção do discurso. Fragmentação narrativa e descontinuidade não significam obrigatoriamente maior consciência textual. Revelação de marcas autorais e de metodologias de trabalho empregadas não autenticam automaticamente uma intervenção crítica na política da comunicação. A televisão e a publicidade proporcionam abundantes exemplos de como todos estes procedimentos podem ser dissociados de suas estratégias originárias e incorporados a dispositivos de persuasão com fins comerciais ou institucionais. Por outro lado, seria ingênuo considerar a reflexividade uma espécie de "dever político".[382] A diversidade de manifestações que comporta o domínio do documentário e a fluidez de suas fronteiras não autoriza uma posição evolucionista que pretenda erigir a auto-reflexividade como norma ética ou estética. Os protocolos da reflexividade não têm nenhum significado intrínseco e suas estratégias valem tanto quanto o uso que delas se faz em cada filme concreto.

[382] Jay Ruby adota, neste ponto, uma posição normativa que nos parece abusiva: "Estou convencido de que cineastas juntamente com antropólogos têm a obrigação ética, política, estética e científica de serem reflexivos e autocríticos sobre seu trabalho". In: ROSENTHAL, 1988: 64.

14. Considerações Finais

O percurso que efetuamos permitiu o reconhecimento de um domínio, uma arena institucional constituída pela diversidade conflitiva de práticas e retóricas. No seu seio, uma comunidade de cineastas, críticos, teóricos, distribuidores e agentes diversos partilha determinadas questões que reverberam historicamente, em movimentos de contestação, reafirmação e transformação da tradição que os aglutina. Autores e grupos contrapõem métodos; perguntas de uma época encontram respostas em outra; soluções, consideradas definitivas, adiante mostram-se precárias; e outras, julgadas superadas, são resgatadas e redimensionadas. Se este movimento nada tem de linear, tampouco é aleatório. Ainda que nossa proposta não tenha sido a de explicá-lo em toda a sua amplitude, tivemos oportunidade de rastrear suas principais linhas de força, identificar ambigüidades e questionar certos mitos que pontuam a tradição do documentário.

A esta altura, nos parece de todo evidente que rotular um filme documentário não autentica seus significados. Não existe método ou técnica que possa garantir um acesso privilegiado ao "real". Uma vez que não se pode conhecer qulquer "realidade" sem estar mediado por algum sistema significante, qualquer referência ao mundo histórico terá que ser construída no interior do filme e contando apenas com os meios que lhe são próprios. Sob este aspecto, o documentário é um *constructo*, uma ficção como outra qualquer. Por isto mesmo, devemos nos esforçar para deflacionar o valor de troca do rótulo *documentário* no mercado simbólico. Qualquer pressuposto de superioridade moral ou de verdade intrínseca do documentário deve ser impiedosamente desmistificado, sob pena de legitimação, por extensão, dos

discursos que tomam de empréstimo suas convenções estruturais, formais, retóricas e estilísticas.

A abordagem comparativa de distintos grupos e tendências nos leva a constatar que o documentário, um dia pensado como "uma nova e vital forma de arte", vem se reconciliando com sua dimensão formal e estética, por vezes considerada menos relevante que uma utópica dimensão científica. Do mesmo modo, a perspectiva interpretativa reafirma-se no horizonte do gênero, por oposição a uma intangível objetividade da imagem cinematográfica. O emprego freqüente de soluções híbridas, que utilizam recursos dramatúrgicos dentro de um quadro argumentativo, também é sintomático de um reencontro com métodos já tidos como datados e irrecuperáveis. Se Flaherty considerava o cinema como "um ato da imaginação" e Grierson entendia que o documentário era o "tratamento criativo da realidade", estas antigas expressões encerram valores que hoje ressoam com mais intensidade do que trinta anos atrás, durante a vigência de uma crença excessiva no poder evidencial da imagem. Estas constatações mostram que as balizas fincadas pelos fundadores da tradição do documentário, embora móveis, continuam delimitando as margens por onde corre sua transformação.

Inegavelmente, a matriz estético-ideológica que mais nos seduz, entre todas as que examinamos, não se encontra no tronco hegemônico da tradição do documentário, mas em um desvio que ao mesmo tempo a antecede e ultrapassa. Procuramos, em mais de uma oportunidade, demonstrar que a obra fílmica e teórica de Dziga Vertov já continha uma gama extensa de questões que seriam problematizadas ao longo de toda a história do filme não-ficcional. Seu trabalho no plano da "linguagem" e sua preocupação com uma pedagogia da imagem estão, hoje mais do que nunca,

na ordem do dia para todos aqueles que, como nós, continuam acreditando na responsabilidade que os produtores audiovisuais devem assumir no plano de uma política e uma epistemologia da comunicação. Diferentemente daqueles que consideram toda imagem como da ordem do simulacro, julgando que no atual estágio do capitalismo a representação está superada por uma incapacidade de discernimento entre imagem e realidade, nós acreditamos na possibilidade de produção do sentido e não na sua implosão generalizada. Imagens continuam a mover audiências em busca de sentido. No mundo histórico - aquele que excede a todo discurso, representação ou narração - significados estão sendo a todo momento propostos, subjetividades sendo formadas e desejos sendo cooptados. E, para além da lógica do simulacro, continua sendo através das práticas semióticas que atribuímos sentido ao mundo histórico, onde nossas vidas estão em jogo. Por outro lado, a imagem nada tem de reflexo mecânico da realidade. Aquelas agências de poder que querem que acreditemos nisso - como o telejornalismo, com o seu "real" fabricado e mascarado de documento autêntico, com sentido unívoco e fechado - devem ser incessantemente denunciadas com as próprias armas da linguagem.

Travar um combate no terreno da linguagem, a nosso ver, não consiste simplesmente em produzir representações "verdadeiras" do mundo. Representações só assumem uma dimensão política quando seu sentido não se deixa aprisionar na univocidade e na totalidade. Uma pedagogia da imagem, no atual contexto audiovisual, é aquela que opera com a ambivalência, estimulando o esvaziamento das agências de poder e propondo o descentramento de suas representações prontas e acabadas. Isto não quer dizer que a verdade tenha se tornado intangível e nossos valores devam se atomizar em uma constelação de pura relatividade. A crença em algum tipo

de verdade sobre o mundo social e histórico constitui o horizonte remanescente da tradição do documentário. Se um dia esta crença chegou a confundir-se com a impressão de que a verdade se imprime fotograficamente, isso não nos leva ao extremo de substituir um dogmatismo por outro. Entendemos que certas estratégias epistemológicas engendradas em documentários de produção recente podem resultar na construção de verdades mais contingentes e situadas. Verdade fragmentárias, que estimulam uma subjetividade capaz de abordar mais criticamente o próprio processo social de produção de sentido - atributo tornado essencial pelo dilúvio de representações que caracteriza a atual sociedade, chamada por alguns de "sociedade da imagem". Pois estas imagens não são indiferenciadas, autônomas nem inocentes. São produtos sofisticados, células de retóricas que agem permanentemente sobre nós e nos constituem.

Se um dia Grierson afirmou a responsabilidade social do documentário usando a metáfora de um martelo para transformar a natureza, ao invés de um espelho para refleti-la, alguns documentaristas têm preferido usar o martelo contra o próprio espelho. No lugar de pretenderem uma imagem automática do mundo, denunciam o embuste deste automatismo. Com os cacos do espelho, constroem interpretações fragmentárias do mundo, que podem conter o germe de estimulantes perspectivas de descentramento da totalidade e de relativização das representações dominantes.

15. Bibliografia

ALLEN, Jeanne. "Self-Reflexivity in documentary". In: BURNETT, Ron (org.). Explorations in film theory. Bloomington: Indiana University Press, 1991, pp. 103-110.

ANSTEY, Edgar. The sound-track in british documentary: some origins of cinéma vérité. Paris: Unesco, mim., 1966.

ARISTARCO, Guido. História das teorias de cinema. Lisboa: Arcádia, 1963.

ARTHUR, Paul. "Jargons on authenticity (three american moments)". In: RENOV, Michael (org.), 1993, pp. 108-134.

AUMONT, Jacques. L'analyse de Films. Paris: Nathan, 1989.

______. L'image. Paris: Nathan, 1990.

BARNOUW, Erik. Documentary: a history of the non-fiction film. New York: Oxford University Press, 1974.

BARSAM, Richard. Non-fiction film: a critical history. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

BARTHES, Roland. "L'Éffet de reel". In: *Communications*, n. 11, 1968, pp. 84-89.

BAUDRILLARD, Jean. "Au-déla du vrai et du faux ou le malin génie de l'image". In: *Cahiers Internationaux de Sociologie*, v. 82, 1987, pp. 139-145.

______. La guerre du golfe n'a pas eu lieu. Paris: Galilée, 1991.

______. Simulacres et simulation. Paris: Galilée, 1981.

______. "Televisão/revolução: o caso Romênia". In: PARENTE, André.(org.). Imagem-máquina. Rio de Janeiro: 34 Letras, 1993, pp. 47-154.

BAZIN, André. Qu'est-ce que le Cinéma? Paris: Cerf, 1958.

BERNARDET, Jean-Claude. Cineastas e Imagens do Povo. São Paulo: Brasiliense, 1985.

______. “Le documentaire”. In: PARANAGUA, Paulo Antonio (org.). Le Cinéma Brésilien. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987, pp. 165-176.

______. “A Voz do outro”. In: *Anos 70 - Cinema.* Rio de Janeiro: Europa, 1980, pp. 6-27.

BLUE, James. “One man's truth - an interview with Richard Leacock”. In: *Film Comment*, v. 3, n. 2, 1965. Republicado em JACOBS, Lewis (org.), 1979, pp. 406-419.

BONITZER, Pascal. Décadrages: peinture et cinéma. Paris: L'Étoile, 1986.

BREITROSE, Henry. “On the search for the real nitty-gritty: problems & possibilities in cinema vérité” In: *Film Quarterly*, v. 17, n. 4, 1964, pp. 36-40.

BRINGUIER, Jean-Claude. “Libres propos sur le cinéma-vérité”. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 145, 1963, pp. 14-17.

BURCH, Noel. Praxis do cinema. Lisboa: Estampa, 1976.

______. El tragaluz del infinito. Madrid: Cátedra, 1987.

BURTON, Julianne (org.).The social documentary in Latin America. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990.

______. “Toward a history of social documentary in Latin America”. In: BURTON, Julianne (org.), 1990, pp. 3-30.

CALLENBACH, Ernest. “Going out to the subject: II”. In: *Film Quarterly*, v. 14, n. 3, 1961, pp. 38-40.

CANONGA, Ligia. Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

CAVALCANTI, Alberto. Filme e realidade. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957.

COMOLLI, Jean-Louis. “Le détour par le direct”. In: *Cahiers du Cinéma,* n. 209-211, 1969.

______. “Technique et idéologie”. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 229-240, 1971-1972.

DELAYE, Michel. “La chasse a l'i”. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 146, 1963, pp. 5-17.

______. “La règle du Rouch”. In: *Cahiers du Cinéma,* n. 120, 1961, pp. 1-11.

DEVAUX, Frédérique. L'homme a la caméra. Paris: Yellow Now, 1990.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico. Campinas: Papirus, 1994.

EISENSCHITZ, Bernard. "Maiakovski, Vertov". In: *Cahiers du Cinéma*, n. 220, 1970, pp. 27-28.

EISENSTEIN, Sergei. A forma do filme. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

FERREIRA, Aurélio. Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FIELDING, Raymond. The march of the time. New York: Oxford University Press, 1978.

FISCHER, Lucy. "Enthusiasm: from kino-eye to radio-eye". In: *Film Quarterly* v. 31, n. 2, 1977-78, pp. 25-36. Republicado em WEIL, Elisabeth e BELTON, John (org.). Film sound: theory and practice. New York: Columbia University Press, 1985, pp. 247-261.

FLAHERTY, Robert. "La función del documental". In: *Cinema - Quindinale di Divulgazione Cinematográfica*, n. 22, 1937. Agora in: RAMIÓ, Joaquim e THEVENET, Homero (org.), 1985, pp. 156-159.

FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FURTADO, Jorge. Um astronauta no Chipre. Porto Alegre: Artes Ofícios, 1992.

GAUDREAULT, André. Du littéraire au filmique: système du récit. Paris, Klincksieck, 1989.

GAUTHIER, Guy. "Le documentaire narratif: documentaire/fiction". In: ODIN, Roger (org.), 1984, pp. 81-93.

______. "La malédiction naturaliste". In: *CinémAction*, n. 41, 1987, pp. 30-35.

GRAHAM, Peter. "Cinéma-vérité in France". In: *Film Quarterly*, v. 17, n. 4, 1964, pp. 30-35.

GRANJA, Vasco. Dziga Vertov. Lisboa: Horizonte, 1981.

GRIERSON, John. Ver HARDY, Forsyth (org.),1946.

HARDY, Forsyth (org.). Grierson on documentary. London: Collins, 1946.

HEUSCH, Luc. Cine y ciencias sociales. Mexico: CUEC/UNAM, 1988.

HOFMANN, Hilmar. História do cinema documentário internacional. Rio de Janeiro: Instituto Goethe do Brasil, s.d.

HOVEYDA, Fereydoun. "Cinéma vérité ou réalisme fantastique". In: *Cahiers du Cinéma*, n. 125, 1961, pp. 33-41.

JACOBS, Lewis (org.). The documentary tradition. New York: W.W.Norton, 1979.

JAMESON, Fredric. Espaço e imagem. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

______. "O pós-modernismo e a sociedade de consumo". In: KAPLAN, E. Ann (org.). O mal estar no pós-modernismo. Rio de Janeiro, Zahar, 1993, pp. 25-44.

KONIGSBERG, Ira. The complete film dictionary. London: Bloomsbury Pub., 1993.

KULESHOV, Lev. "Souvenirs". In: *Cahiers du Cinéma*, n. 220, 1970, pp. 20-25.

LEACOCK, Richard. "La caméra passe-partout". In: *Cahiers du Cinéma,* n. 94, 1959, pp. 37-38.

______. "For un uncontrolled cinema". In: *Film Quarterly* 19, summer 1961, pp. 23-25.

LEBLANC, Gérard. "La réalité en question". In: *CinémAction*, n. 41, 1987, pp. 36-45.

LINS, Consuelo. Deux voyages a travers l'Amérique: une aproche kaleidoscopique du documentaire. Orientador: Roger Odin. Paris, 1994. Tese (Doutorado em Cinema) - Université Paris III.

LÓPEZ, Ana. "(Not) looking for origins: postmodernism, documentary and America". In: RENOV, Michel (org.), 1993, pp. 151-163.

LOVELL, Alan e HILLIER, Jim. Studies in documentary. London: Martin Seeker and Warburg, 1972.

MARCORELLES, Louis. "Entretien avec Jean Rouch". In: *Cahiers du Cinéma*, n. 144, 1963a, pp. 1-22.

______. “Entretien avec Robert Drew et Richard Leacock”. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 140, 1963b, pp. 18-27.

______. Une Esthétique du Réel. Paris, Unesco, mim., 1964.

______. “L'expérience Leacock”. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 140, 1963c, pp. 11-17.

______. “La Foire aus vérités”. In: *Cahiers du Cinéma,* n. 143, 1963d, pp. 26-34.

______. Living cinema. London: Cox & Wyman, 1973. Originalmente: Élements pour un nouveau cinéma. Paris: UNESCO, 1970.

MARIE, Michel. Lectures du film. Paris: Albatros, 1976

______. L'analyse de films. Paris: Nathan, 1989.

MARSOLAIS, Gilles. L'aventure du cinéma direct. Paris: Seghers, 1974.

MEDRANO, Adela. Un modelo de informacion cinematográfica: el documental inglés. Barcelona: ATE, 1982.

MEKAS, John (ed.). “The frontiers of realist cinema: the work of Ricky Leacock (from an interview conducted by Gideon Bachmann)”. In: *Film Culture*, v. 19, 1961, pp. 12-23.

MENDES, Julio. Le Tournage en direct et les influences des nouvelles techniques au cinema et a la telévision au Brésil. Paris: Unesco, mim., 1965.

METZ, Christian. A significação no cinema. São Paulo: Perspectiva, 1977.

______. O significante imaginário. Lisboa: Horizonte, 1980.

MICHELSON, Annette. “L'Homme à la câmera: de la magie à l'epistemologie”. In: *Artforum*, v. 10, n. 7, 1972, pp. 72-92. Republicado em: NOGUEZ, Dominique (org.). Cinéma: théorie, lectures, Paris: Klincksiek, 1978, pp. 295-310.

MINH-HA, Trinh. “The totalizing quest of meaning”. In RENOV, Michel (org.), 1993, pp. 90-107.

MORIN Edgar e ROUCH, Jean. Chronique d'un été. Paris: Interspetacles, 1962.

MOURA, Edgar. Camera na mão: som direto e informação. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

NEVES, David. "A descoberta da espontaneidade (breve histórico do cinema-direto no Brasil). In: COSTA, Flávio M. Cinema moderno, cinema novo. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966, pp. 253-278.

NICHOLS, B. "Getting to know you...: knowledge, power and the body". In: RENOV, Michel (org.), 1993, pp. 174-192.

______. Representing reality. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

______. "The voice of documentary". In: *Film Quarterly*, v. 36, n. 3, 1983. Agora in: ROSENTHAL, Alan (org.), 1988, pp. 46-63.

NINEY, François. "Prise de vue réelles, images factices". In: *Traverses*, n. 47, *Ni Vrai Ni Faux*, 1989, pp. 151-158.

ODIN, Roger (org.). Cinémas et réalités. Saint-Étienne: Université Saint-Étienne, 1984.

______. "Film documentaire, lecture documentarisante". In: ODIN, Roger (org.), 1984, pp. 263-280.

OMAR, Arthur. "O antidocumentário – provisoriamente". In: *Vozes*, v. 72, n. 6, 1978, pp. 5-18.

______. "Cinema, vídeo e tecnologias digitais: as questões do artista". In: *Revista USP*, n. 19, 1993, pp. 136-145.

______. "A preparação de um curta-metragem". In: *Filme Cultura*, n. 35/36, 1980, pp. 41-44.

OUDART, Jean-Pierre. "L'effet du réel". In: *Cahiers du Cinéma*, n. 228, 1971, pp. 19-26.

PARENTE, André. Narrativité et non-narrativité filmiques. Orientador: Giles Deleuze. Paris, 1987. Tese (Doutorado em Cinema) - Université Paris VIII.

PETRIC, Vlada. Constructivism in film. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

PUDOVKIN, Vsevolod. Argumento e realização. Lisboa: Arcádia, 1961.

RAMIÓ, Joaquim e THEVENET, Homero (org.). Fuentes y documentos del cine. Barcelona: Fontamara, 1985.

RENOV, M. (org.). Theorizing documentary. New York: Routledge, 1993.

______. “Toward a poetics of documentary”. In: RENOV, Michel (org.), 1993, pp. 12-36.

REYNOLDS, Charles. “Focus on Al Maysles”. In: *Popular Photography*, 1964. Republicado em JACOBS, Lewis (org.), 1979, pp. 400-405.

ROSEN, Philip. “Document and documentary: on the persistence of historical concepts”. In: RENOV, Michel (org.), 1993, pp. 58-89.

ROSENTHAL, Alan (org.). New challenges for documentary. California: University of California Press, 1988.

ROTHA, Paul. Documentary film. London: Faber and Faber, 1935.

ROUCH, Jean. Chronique d'un été. Paris: Interspetacles, 1962.

______. “El Cine del Futuro?” In: RAMIÓ, Joaquim e THEVENET, Homero (org.), 1985, pp. 160-169.

______. “Jaguar”. In: *Cahiers du Cinéma* n. 191, 1967, pp. 17-20.

______. “Je suis mon premier spectateur”. In: *L'Avant Scène*, n. 123, 1972, p. 7.

______. “Le vrai et le faux”. In *Traverses*, n. 47, *Ni Vrai Ni Faux*, 1989, pp. 177-187.

RUBY, Jay. “The image mirroed: reflexivity and the documentary film”. In: *Journal of the University Film Association*, v. 29, n. 1, 1977. Republicado em ROSENTHAL, Alan (org.), 1988, pp. 64-77.

RUSPOLI, Mario. Le groupe synchrone cinematographique léger. Paris: Unesco, mim., 1963.

SADOUL, Georges. Dictionnaire des cinéastes. Paris: Microcosme/Seuil, 1990.

______. Dziga Vertov. Paris: Champ Libre, 1971.

______. História do cinema mundial. São Paulo: Martins, 1963.

______. Louis Lumière. Paris: Seghers, 1964.

SERCEAU, Michel. “L'aventure du cinéma direct et la métamorfose de l'approche documentaire”. In: *Cinémaction*, n. 41, 1987, pp. 78-84.

SODRÉ, Muniz. A máquina de narciso. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

STAM, Robert. O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

VAUGHAN, Dai. Television documentary usage. London: BFI, 1976.

VERNET, Marc et ali. "Cinéma et narration". In: *L'esthétique du film*, Paris: Nathan, 1983, pp. 63-110.

VERTOV, Dziga. Articles, journaux, projets. Paris: Cahiers du Cinéma, 1972.

VIGO, Jean. "El punto de vista documental: a propos de Nice". In: *Premier Plan*, n. 19, 1961. Republicado em RAMIÓ, Joaquim e THEVENET, Homero (org.), 1985, pp. 138-142.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

______. D. W. Griffith: o nascimento de um cinema. São Paulo: Brasiliense, 1984.

WAKEMAN, John (ed.). W*orld film directors*. New York: H.W.Wilson, 1987.

WILLIAMS, Linda. "Mirrors without memories: truth, history and new documentary". In: *Film Quarterly*, v. 46, n. 3, 1993, pp. 9-21.

WINSTON, Brian. "Direct cinema: the third decade". In *Sight and Sound*, v. 52, n. 4, 1983. Republicado em ROSENTHAL, Alan (org.), 1988, pp. 517-529.

______. "The documentary film as scientific inscription". In: RENOV, Michel (org.), 1993, pp. 37-57.

______. "Documentary: I think we are in trouble". In: *Sight and Sound*, v. 48, n. 1, 1978/79. Republicado em ROSENTHAL, Alan (org.), 1988, pp. 21-33.

______. "The tradition of the victim in griersonian documentary". In: ROSENTHAL, Alan (org.), 1988, pp. 269-287.

YOUNG, Colin. "Cinema of common sense". In: *Film Quarterly*, v. 17, n. 4, 1964, pp. 26-29.

ZUNZUNEGUI, Santos. Pensar la imagen. Madrid: Cátedra, 1989.